

الأدب العربي الأميركي

تفاعلت بشكل كبير تداعيات الفضيحة التي كشفت تفاصيلها «الغاوون» في عددها الفائت حول وجود صفقة رباعية لإعطاء جائزة «البوكر العربية» للروائية علوية صبح عن روايتها الجديدة «اسمه الغرام».

ووجد أركان الصفقة أنفسهم وجهاً لوجه أمام الفضيحة وأمام سيل من الاستفهامات والاستنكارات لمتقّفين وكتاب عرب معروفين أمثال جمال الغيطاني وإبراهيم عبد المجيد وعبد المنعم رمضان وإبراهيم فرغلي... ما اضطرّ الدكتور جابر عصفور إلى الردّ عبر مجلة «روز اليوسف»، بعد مرور أكثر من ثلاثة أسابيع، واصفاً معلومات «الغاوون» بـ«المعلومات الباطلة ألف في المئة»، متابعا مسرحية البراءة: «ولا أعرف إن كانت علوية صبح قد رُشحت لها أم لا، وليس عندي فكرة عن عملها، كل ما عرفته أن هناك 17 اسما مرشحاً كانت علوية من بينهم»!

لكن هذه الفضيحة في مسألة الجوائز ليست الأولى في تاريخ الدكتور جابر عصفور، وشهيرة فضيحة منحه، قبل سنوات، «جائزة الدولة التقديرية» لعميدة كلية الآداب في جامعة حلوان (الدكتورة زبيدة محمد عطا)، مقابل قيامها بتعيين ابنته معيدة في الكلية بالقسم الإسباني رغم عدم وجود هذا التخصص في الكلية أو حتى في الجامعة! المصدر المقرب من جائزة «بوكر العربية»، والمستاء من سلوك القائمين عليها، والذي كشف الفضيحة التي نشرت «الغاوون» تفاصيلها في العدد الفائت، عاد وأكد لـ«الغاوون» نقطتين:

الأولى، إن الدكتور جابر عصفور كان رئيساً للجنة قبل الفضيحة، وقد اضطرّ إلى الانسحاب منها سراً (تاركاً مهامها لروائي كويتي معروف التحق بمهامه على عجل). الثانية، إن أركان الفضيحة يتداولون اليوم اسمي الروائيين حسن داوود (وقد بدأ بتسخير المنبر الذي يترأسه لتعويض جائزة البوكر من جديد من خلال استكتاب بعض الصحفيين للدفاع عنها) وربيع جابر كبداية للخروج من الأزمة، وصاحب هذا الطرح - على ما أكد المصدر - هو صموئيل شمعون زوج ماغريت أوبناك عضوة مجلس المستشارين والتي وضعت رئيساً للجنة تحكيم الجائزة في دورتها الأولى، مع أنه لا يُتقن كتابة جملة عربية صحيحة.



اليوم الأخير في حياة
يهياه ميشيما



عبد اللطيف خطاب
خفة الطائر لا الريشة



أراء لمحمد درهيش قبل
أربعين عاماً

في التأكيد عليها، هي مسألة حرية الاعتقاد! تصوّروا هذا الفلاح المُترب (الذي لا يملك «وعياً وطنياً» ولا يعرف معنى الوطن ولا معنى الاستعمار بحسب صاغية) يلقن فرنسا أم شعار الحريّات درساً في حريّة المعتقد: «أقاموا (المستعمرون) الحواجز الضارة بين وطننا الواحد، وقسّمونا إلى شعوب وطوائف ودويلات، وحالوا بيننا وبين حريّة الدين والفكر والضمير».

لا بل إن المفارقة تبلغ ذروتها حين يضمّن سلطان الأطرش مطالب ثورته الأربعة المطلب الآتي:

«تأييد مبدأ الثورة الفرنسية وحقوق الإنسان في الحريّة والمساواة والإخاء».

أبعد من سياسة الإحراج هذا المطلب، وأبعد من مقولة «الإدانة من الضم»؛ هذا رقي لم تفهمه فرنسا إلا متأخرة، بعدما هزمها الثوّار عسكرياً.

فهمه المستعمر متأخراً، ولم تفهمه نحن – أحفاد سلطان – إلى اليوم!

رفض سلطان الأطرش تقلّد أي منصب طوال حياته، وختم وصيته المكتوبة بالجملة الآتية:

«أما ما خلّفته من رزق ومال فهو جهد فلاح متواضع تحكمه قواعد الشريعة السمحاء».

×××

موضوعيتنا ككُتّاب ومثقّقين، لا يُفترض بها أن تُتفّه صفحات مضيئة من تاريخنا. لا يُفترض بها أن تُتخذ واجهة لتبرير مصالحنا المادية.

إبراهيم هنانو ويوسف العظمة وسلطان الأطرش وعمر المختار وعبد الكريم الخطابي وجمال عبد الناصر وكمال جنبلاط (وليس ابنه الموسمي والانتهازي والذي لا يتوقف بعض «المثقّقين» عن مديحه!) وأدهم خنجر ومحمد الأشمر وصالح العلي وأحمد عرابي وسعد زغلول... وغيرهم الكثير، هم علامات كبيرة ومضيئة في وعينا الوطني؛ علامات أكبر من شواربهم الكبيرة وذقوننا الحليقة.

– أن زعيماً لطائفة من الناس، نسبة التعليم فيها آنذاك لا تتجاوز الواحد في المئة، يريد إعلان ثورة مسلّحة ضدّ أكبر الجيوش في العالم يومئذ (الجيش الفرنسي) تتطلّب الحماسة للقتال وبذل الروح والمال، يقول الآتي: «نحن نبرأ إلى الله من مسؤولية سفك الدماء، ونعتبر المستعمرين مسؤولين مباشرة عن الفتنة».

خطاب سلطان الأطرش ذاك (إلى السلاح إلى السلاح) هو من الخطب النادرة في تاريخ الثورات العربية، بل العالمية، الذي تحلّى بكل ذلك التهذيب وكل تلك المسؤولية (دماء المستعمرين)، والأهم الموضوعية في توصيف الواقع: «يا ويح الظلم! لقد وصلنا من الظلم إلى أن نُهان في عقر دارنا، فنطلب استبدال حاكم أجنبي محروم من مزايا إنسانية، بأخر من بني جلدته الغاصبين، فلا يُجاب طلبنا بل يُطرد وفدنا كما تطرد النعاج».

وهذه الموضوعية ستكتسب مزايا إضافية حين نعلم أن صاحبها استطاع إبادة فرق كاملة من الجيش الفرنسي بالسلاح الأبيض. بل إنه ظل طوال الوقت على هذا المستوى الرفيع من المسؤولية، وطوال سنوات الثورة. وقصة الجنرال نورمان خير دليل. فقد أرسل سلطان الأطرش إلى نورمان قائد الحملة الفرنسية التي وصلت إلى قرية الكُفر وتمركزت حول نبعها، مبعوثاً ينصحه بالانسحاب، فواجه نورمان هذا الطلب بالاستهزاء والسخرية، والتبجّح بأن لديه رشاشاً يمكنه قتل ثلاثة آلاف رجل في دقائق معدودة، وبأنه سيقبض على سلطان الأطرش وأعوانه ويمثّل بهم. وما هي إلا ساعات حتى قتل نورمان نفسه وأبيدت حملته ولم ينجّ منها سوى خمسة جنود (كما يذكر الجنرال أندريا في مذكراته)، أما رشاشه فقد حالت دون استعماله سرعة هجوم الثوّار واشتباكهم مع الحملة بالسلاح الأبيض.

النقطة المهمة الثانية في خطاب سلطان الأطرش، والتي يكاد يظنّ المرء أنه قد بالغ

«نحن لم تكن نعرف معنى الوطن ولا معنى الاستعمار... سلطان باشا الأطرش مثلاً أو أدهم خنجر، أو قادة ثورة العشرين في العراق، لم يكن لديهم الوعي الوطني، لكن حين أتى الفرنسيون لاعتقال خنجر من بيت سلطان الأطرش أمسك الأخير بشاربِه وأعلن الثورة»

حازم صاغية في حوار مع محمد الحجيري، جريدة «الجريدة» الكويتية

الكلام أعلاه، والذي قرأته أخيراً للصديق حازم صاغية، كان صادماً.

والصدمة هنا ذات شقّين: أوّل يتعلّق بثقافة حازم صاغية الواسعة التي من المفترض أن تعصمه من الوقوع في مغالطة عجيبة كهذه، وثان يتعلّق بالحالة الشائعة لدى مثقّفينا الليبراليين من تنفيه لنضالات شعوبنا، وتنفيه لرفضهم الهوان، وتنفيه لكل ما له علاقة بمقاومة غاصب ومحتل.

لقد جعل صاغية من أدهم خنجر وسلطان الأطرش وقادة ثورة العشرين ومن خلفهم كلّ قادة حركات التحرّر العربية مجموعة من الأغبياء السذج الذين لا يفهمون معنى الوطن ولا معنى الاستعمار و«ليس لديهم الوعي الوطني»(!!)، ومن ثوراتهم تفاهات عصبية تبدأ بوضع اليد على الشوارب!

التعامل جدياً مع كلام كهذا يستلزم ما هو أكثر من الوقفة الصحافية، لأن التاريخ الذي تناوله صاغية بخفة، طويل وغني وبكر أيضاً في كثير من الدلالات التي أهملتها كتب التاريخ، ومنها حادثة اعتقال أدهم خنجر من بيت سلطان الأطرش، وانطلاق الثورة السورية الكبرى بعد ذلك.

×××

قلّما يتسنّى لباحث يدعي الموضوعية إطلاق صفة «رقي» على ثورة مسلّحة جرت فيها دماء غزيرة، مثلما سيتسنّى له إطلاق مثل هذه الصفة على الثورة السورية الكبرى. فتخيّلوا معي – ونحن نعود الآن إلى يوم 23 آب 1925

يد

على

الشارب

ماهر شرف الدين

ديوان فادي سعد

للجملة المنفردة، أعني تلك التي في وسعها العيش بعيداً عن شقيقاتها (في مانشيت أو في حكمة أو في مأثور القول). إنها تجربة مهووسة بالكمال، لذلك تأتي شديدة التماسك. وإذا ما استخدمنا لغة معلّقي كرة القدم، نقول: لا تسلّ في صور فادي سعد، لا تسلّ في فكرة قصيدته. نحن أمام «أهداف» «سليمة»، أمام قصيدة ذكية، باردة وذات دم حارّ، شديدة النفور من الغنائية مع كثير من الجاذبية.

«يتفرّج على حياته في المرأة. وُلد شيخاً من رحم أمّه العجوز. كان يصغر كلّ عام، ويزداد شعره سواداً. لمّا بلغ منتصف العمر، ندم على ما لم يفعله. داهمه الشباب، ذاق فيه صخب الطيش واشتاق إلى أيام الحكمة. بدأت معالم الطفولة تزحف نحوه، حتّى وجدوه نطفة تائهة في غياهب الرحم» (قصيدة «المرأة»).

«يقطع الليل بالسكين» دليل جديد على نضارة هذا الجيل وموهبته؛ زخم جديد يرفد تجارب جيلنا الشاب، وما اختتام فادي سعد ديوانه هذا بقصيدة يقول فيها إنها «قصيدة من الديوان المقبل» سوى تأكيد لمّاح على أننا أمام مشروع جدّي، بدأ الآن، لشاعر شاب يسقط علينا كما تسقط غيمة في البئر.

الصرامة المنهجية لتسطير قصيدة نثر مُحكمة التي كتب بها فادي سعد ديوانه الجديد «يقطع الليل بالسكين»، هي أوّل ما سيلفت انتباه أي ناقد قرأ هذا الديوان. وعي نقديّ حادّ لاحق القصائد، ذو مزاج، وأيديولوجي أحياناً، موهوب بصفاء. أقول ذلك وأنا على يقين من أن لعبة بصرية اجتذبتها السرد جاعلاً منها سكّته الفضلى، للوصول إلى ما يريده من صرامة منهجية افتتحنا بها أوّل الجملة.

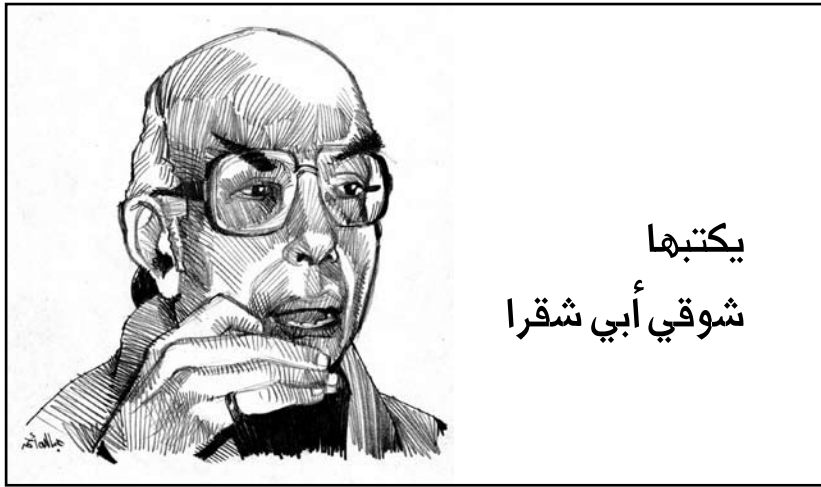
دائماً ثمة عضو ناقص، أو عضو ينقص، أو يسقط، أو يمّحي، والأصح يُقطع كما يحسم العنوان. أجساد تتّم في نقصانها. أجساد يصبح نقصها تتمة لها. هذه قصائد لا تكتمل إلا بنقصانها. تماماً كقصيدة النثر نفسها التي لا تتّم إلا بنقصان (الوزن).

لكن هذا النقصان الجسديّ يُقابل بتمام كتابيّ. جسد ناقص في نص تام. معادلة ابتكرها فادي سعد، ليأتي بقصيدة مغايرة وجديدة وذات قناع، وهو الشاعر الذي لا يعتبر القناع وجهاً حقيقياً فحسب، إنما يعتبره الوجه الحقيقي.

الصورة السردية الدائرية، الصورة الطويلة المقفلة، لا أثر تقريباً

وق

وق



يكتبها شوقي أبي شقرا

في مخيلاتكم المعكّرة. لا تظنّوا أصبحت على شفا أن أموت، لأنني ما صرت بعد هيكلاً والشيخوخة لم تعلق في جيبني. لنبعد إذن كل فكرة مقارنة بطائر البجع، آن يُولي، ولا تنظروا أمامكم إلا مسخاً يسعدني أنكم عاجزون، لا تبصرون وجهه لكن الأصغر قبحاً من نفسه. مع هذا لست مجرماً وكفى في هذا الموضوع. لم ينقض زمن طويل على البحر، عاودته بالرؤية ووطئت جسر المراكب، فذكرياتي تحيا كأني غادرتة البارحة. إبقوا، في كل حالة، وإذا تقدرون، هادئين مثلي في هذه القراءة. إنني بدأت أندم لإهدائها إليكم ولا تحمّزوا لفكرة أن ما هو القلب البشري! أيها الصبيدج الحريري النظر، أنت من نفسك غير منفصلة عن نفسي، أجمل سكان الأرضية، تأمر سرايا من أربع مئة قمص، من يمكت فيك بجلال، في مثل إقامة طبيعية، باتفاق ثنائي وبصلة تنقطع، الفضيلة الهادئة المعدية والمواهب الإلهية. لماذا لست معي وبطنك من الزئبق إلى صدري من الألمينيوم، قاعدتين كليتا على صخر شاطئ، نتأمل المشهد الذي أعبداً أيها الأوقيانوس الشيخ ذو الأمواج البلورية من تشابه نسبياً هذي العلامات الأثيرية التي نشاهدها على ظهر الأعشاب المموت. أنت وسع أزرق منطبع على جسم الأرض: أحب هذا التشبيه. هكذا، أول لمحك، يمرّ نفس متطاوّل من الحزن نخاله صار من وشوشة هوائك اللذيذ، يترك آثار ما لا يمحى على النفس المهزوزة في أعماقها، تعيد إلى ذاكرة عشاقك، بغير أن يعرفوا، بدايات الإنسان القاسية، عندما يبدأ يعرف الألم فهو لا يفارقه. أحبيك أيها الأوقيانوس الشيخ!

أيها الأوقيانوس الشيخ، شكلك المدور هرمونيا، المفرح وجه الهندسة الرصين، لا يذكرني إلا كثيراً بعيني الإنسان الصغيرتين، الشبيهتين بعيني الخنزير البري في الضالة، وبعيون عصافير الليل في كمال استدارة الإطار! في حين ظنّ الإنسان نفسه جميلاً، كلّ العصور! أنا أفترض الإنسان لا يؤمن بجماله إلا كبرياء. ولكن يشك في أنه غير جميل. لأنه لماذا ينظر إلى وجه قرينه بكثرة من احتقاره؟ أحبيك أيها الأوقيانوس الشيخ!

قناعه المستعار كونت دو لوتريامون، في مونتيفيديو (أميركا الجنوبية)، في 4 نيسان سنة 1846 ومات وعمره 24 سنة في 24 تشرين الثاني 1870. وله أثران «أغاني ملدورور» (1869) و«قصائد» (1870). ونحن نرجع إلى الشاعر الذي دفعه السورياليون إلى محراب الثورة والشعر، لأنه استقرّ في حاضرنا الأدبي والفكري في سلسلة «البلياد» الذائعة الجودة، بكل إنتاجه. وهكذا من خلال أدبه الثمين والتمتين في لغته وانسيابه على الورق، صار لدى دار «غاليمار» في باريس صاحبة السلسلة الباسقة الجلال، كلاسيكياً، وفي جهة من الجهات، صار الذي يقرأ في تلافيفه وفي التحاليل التي يسبغها وينشرها متوالية، متناقضة على ما يقول، وعلى ما يجيش فيه ويسبح في مجراه، هذا الشاعر الذي قضى وهو في ريعانه وفي زهرة الصبا وزهو الأيام. لكنه يسرف في المناظر الضوئية والقبح أي قبح، والدم، ويقترّب في مده الشعر، المنفلت على هوى الحرية، من شارل بودلير في كتابه «أزهار الشر» حيث القافية والوزن، ومن إدغار آلن بو الأميركي من باب الانكسار والتجهّم والخيال الذي لا يستقرّ على أي كرسي، أي قاعدة أي ثبات.

ولوتريامون، في ما أتاه، وما صنعه، إنما هو في صلب القواعد الأدبية، في متن هذه المسلمات، ومن هنا منزلته وكونه جلس الآن على المقعد الأخير الذهبي، وعلى أهية التعاطي معه في سرّائه وفي ضرائه، ويقدم إلى قرائه كؤوساً طافحة باللذة التي تنضح من الإناء المشرع ولو مكسوراً، ومن خلل الطيش والسفر إلى ما بعد الضوء إلى ما بعد المساء وما بعد النعاس في قطار الرؤى والسرائر الكاتمة والمخبأة في عنفها وصخبها حتى آخر القرارة، حتى الدوبان المطلق.

مقطع: عارية على رجلي

والى القارىء بعض الترجمة لي من النشيد الأول في «أغاني ملدورور» وهي تمت سنة 1959:

أقدم غير متأثر، ألقى بصوت كبير، المقطع البارد الرصين الذي ستسمعون. أما أنتم فانتبهوا لما يحتوي واحذروا من التأثير الممر الذي لا بد أن يبقيه كرضة

لوتريامون الشاعر الفرنسي الطويل القدرة والولع، هو من كانت لي معه تجربة الترجمة من كتابه «أغاني ملدورور» إلى العربية، ونشر النص المترجم في مجلة «شعر»، في بيروت، العدد العاشر، السنة الثالثة، ربيع 1959.

وأبني على القطعة وكانت من النشيد الأول في كتابه، رأياً من الذات، وأحسبها، قبل كل شيء، فريدة تكاد تكون منفردة من حيث الإقبال على الشاعر. وهنا نستقي منه ما هو رداؤه وروحه والكلمات التي كلّها فوح تجربة جريئة وقوة في التعبير وحيث الخروج الدائم من النعمة إلى النعمة، من الوصف الهادر إلى الوصف العنيف، إلى درجات من الألم والانحدار، ومن الجرح إلى الجرح. إذ أنه الجوّ الذي يقيمه الشاعر لنفسه ويستغرق فيه ويتلاقى عبره مع مؤلفين وشعراء هم مثله كأنهم لولا الخسارة ولولا المصائب التي تلحّ عليهم لما كانوا في شرفة البقاء ونثر الأشواك على الدروب وعلى الفسحات بأقلامهم الخطرة.

ولوتريامون، في أغانيه، إنما يغني المأساة، وكأنه يرزح تحتها وتحت صخور كثيرة، وتحت نصال تمتد إليه ولا تدعه يكون في طمأنينة المكان وعدوية الإنسان ونعمة الوجود اللطيف، وأن يشبع من النسمات حوائيه فلا يقع في ما وقع من سورالية مريرة ومتجهمة وعزلة قلّ نظيرها. وهم السورياليون الذين كشفوا عنه، عن مساحته وعن حقوله المغناطيسية، ولا سيما أندريه بروتون، وكان أن هذا الشاعر المنثور لأن كتابته جمعاء نثر يطحن نثراً، كان أنه، في رحلة قصيرة إلى الحياة، أثمر تلك الأغاني مستوحاة من عصره ومن خياله الأكل ومن ذهوله تجاه عالم من القهر ومن التمرّق ومن خيلاء مريرة ولا تهدأ على أي صارية وعلى أي شرع.

إنها رحلة الذات في هيجاء من التساؤلات المتصلة بالعصر، بالمناحي العاجزة، بالعقل المضطرب، وبالأشباح التي تسكن صاحبنا الذي يخطر فيه العذاب إلى الأبعد وإلى الأقصى من الشكوك والسراب الذي بعده سراب ثم يليه العدم.

ولد هذا المؤلف الفرنسي سيّد المغامرة الذي اسمه إيزيدور ديكاس والذي جعل

لوتريامون

1959:

ترجمة

إلى

العربية

شخصياً أنا أناهض هذا الاحتراف. سافر! اذهب إلى الشارع! ارتكب حماقات... تتجدّد. لا تفكر بالشكل الشعري. اطرّد الشعر من البيت. امتلئ بعلاقات جديدة تعثر على اللحظة الشعرية، وتجد شكلها تلقائياً. كل قصيدة تحدّد شكلها. كن واثقاً بالأحداث التي تأتي من المفاجآت.

× عش كثيراً واكتب قليلاً. هذا هو الحل.
× من مصادر تعاستي هو الأسلوب الصارم الذي أعامل به نفسي، في عيوب كثيرة. لكنني لا أتواضع في القول... إنني حقيقي. حقيقي إلى درجة الإيذاء، قلبي على لساني، ولا أخفي مشاعري. أصل إلى نفسي في تعذيبها. شعري لا يُعجبني ولهذا أوصل الكتابة.

× قصيدتي هي هويتي، أكتبها حين تقرر أجراسها في صدري وفي عمودي الفقري.

× أفتت ذات يوم فوجدت نفسي بطلاً بالتعيين، كانت الجدارة الوحيدة جغرافية، فأخذت مسدسي وأطلقت: أنا لست بطلاً، والمصادفة الجغرافية ليست كفاءة أو موهبة: أنقذونا من هذا الحب.

× النظرة السريعة إلى الأمور توحى بأنني قد وصلت ذات يوم إلى الآخرين ثم تراجع عن هذا الوصول. هل بوسعي أن أقول إنني أنتمي إلى فلسطين المستقبل، لا فلسطين الموقت؟ سأقول ذلك. لقد رفعتي الموقت فتمردت على هذا الارتضاع، وشقيت كثيراً من أجل الوصول إلى سفح المستقبل، إنني أخدم فلسطين بشكل أفضل حين أكتب قصيدة فلسطينية عربية عالمية، وحين أتعامل مع الجوهر في ما يجري، حيث أخذ من الواقع الراهن سمات قابلة للتحويل إلى مطلق إنساني، لكنني أخدع نفسي وأخدع فلسطين حين أكتفي بالتفاخر بمصادفة جغرافية، يوم ازدهر الاحتلال (أو فوق الاحتلال)، كما أردني البعض. وبهذا

المعنى حققت اتصالاً حيوياً مع آخرين، لا مع الآخرين، لأنها لفظة فضفاضة.

× إنني أسافر إلى العالم الخارجي كثيراً، وأقدم لهم لغة لا يستطيعون إتقانها. لغة الشعر. ألق فلسطين يصير أوضح حين تدخل إلى العالم من الأبواب كلها، وأنا أشعر بالسعادة لأن شعري حول عشرات من الأوروبيين من صفّ الحياء إلى صفّ الإنسانية في التعامل مع فلسطين. عندي آلاف الرسائل من شابات وشبان مجهولين من شتى أنحاء العالم يعتذرون فيها لأنهم تأخروا في التعرف إلى حقيقتنا. وقد دخلوا هذه الحقيقة من باب الشعر. الشعر الذي لا يمجد سوى فلسطين، ليس لأنها فلسطين فحسب، لكن لأنها انسجام ضروري مع سلامة الكرة الأرضية وجمالها.

× أتذكر أن واحداً من القراء وجد صعوبة - تصوّر صعوبة! - في قراءة قصيدتي «سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا» واعتبرها تراجعاً عن طريق جماهيريتي، وبعد ذلك عندما ألقى قصيدة «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق» جاءني طالب جامعي ليقول: «هذه

× الحجر للجميع حجر، لكنه في يد الشاعر يأخذ شكل التفاحة ومذاق القبلية وفاعلية القتال. كيف؟ لا أعرف، لكنني أختار الكلمات من شرايين قلبي.

× أريد أن أتحدث عن العملية الشعرية، لا عن الوظيفة الشعرية. فحديث الواجب الشعري شائع كثيراً ومتفق عليه. ماذا يحدث؟ وماذا سيحدث؟ إنني أتساءل بعد إتمام عملية البناء لا أثناءها: هل يصل هذا الصوت؟ هذا التساؤل يقع في دائرة العلاقة بين الشاعر والآخرين. لكن غرفة النوم تشهد حواراً أصعب في دائرة الشاعر وذاته. هل كان هذا البناء بناءً؟ إن أبنية كثيرة تهدم في أعماق الشاعر ليبنى علاقة جديدة بين حجرين. المسافات بين ماضيه وحاضره ومستقبله، المسافات بين اللغة والإحساس، بين الرؤية والرؤيا، وغالباً ما تكون عملية الانسجام بين القصيدة في الجسد وبينها على الورق ضد القصيدة.



محمود درويش، بريشة: عبد الله أحمد.

× غداً أكتب أفضل. هكذا يقول الشاعر ليكتشف أن غده الأفضل هو غده الأصعب. ليصل إلى المصير المدمر: أين لحظة الفاعلية؟ إن انتظارها يعني استمرار غيابها، ويدخل الشاعر في هاجس الخوف من العجز. ماذا سيحدث؟ هل أستطيع الكتابة مرة أخرى؟ هذا ما يُصيّني عندما أبني شيئاً. وهذا الهاجس يعني أن مخلوقي يُهدّدي، أو أنني أخاف بنائي؛ أخاف أن يطويني.

× علمتني التجربة أن أضطهد بعض الأسئلة، وإن كان بعضها مستعصياً على القمع. لكل شاعر عمله. لقد جابهتني هذه الأسئلة، وجابهني سؤال الشكل الشعري واللغة، وعذّبني إلى درجة أنني فكرت في الانتحار كحل. لكن مكالمة هاتفية في صباح باكر تأمرني بالسفر إلى بلاد بعيدة أخرجتني من المأزق. إن المكوث ساعات طويلة في الهواء، بلا مواعيد ولا مطالب، يُعيد المرء إلى توازنه النفسي. الاكتشاف لا يتم على الورق أو في غرفة مغلقة. الانخراط في الحياة والتفكير بغير الشعر هما بعض وجوه الحل النسبي.

سألني نزار قبّاني ذات يوم سؤالاً ذا معنى يختصر بكلمات قليلة ما يحتاج صفحات لكتابته: هل تذكر

اسم ملك بريطانيا في عهد شكسبير؟

سنة وبضعة أشهر مرّت على رحيل محمود درويش. وكأنّه لم يرحل. جمعتني به صداقة كبيرة، أودّ أن أزجي لها التحية من خلال هذه الوقفة.

عندما خرج محمود درويش من فلسطين المحتلة، سافر أولاً إلى موسكو (بفيزا إسرائيلية). كان السفر إلى موسكو وسيلة لتحقيق الغاية التي صمّم عليها، وهي الرحيل إلى بيروت. وكانت شهرة قصيدته التي مطلعها «سجل أنا عربي» قد سبقته إليها، كما سبقه أيضاً (إلى بيروت) شاعر فلسطيني آخر هو معين بسيسو.

أخذ محمود درويش شقّة للسكن في منطقة الحمراء، كما فعل تماماً بسيسو. وكان بيتي يتوسّط بينهما، ما وفّر لنا لقاءات مستمرة أتاحت لي التقاط الكثير من آراء درويش (كان في الثامنة والعشرين من عمره) مما لم يُسجّل له أحد. وأودّ أن أنقل إلى قراء «الفاوون» بعضاً من تلك الأفكار التي ما زلت أحتفظ بتسجيلاتها الصوتية.

× كلما ذهب الشاعر في التجربة ازداد إدراكاً لمصادر جفافه. ويبدو أن الشاعر هو آخر من يرى قوّة الكلمات.

× دائماً يبقى لدينا، وبالحاح، وبما يشبه شكل الحيرة، سؤال: من أين يأتي الشعر إلى إنسان ما؟ ليتنا نعرف، فنمتلك السرّ ونرتاح، ويفرّ الشعر منّا. هل نقول: سرّ الشعر هو السرّ؟

× من كل شيء يأتي الشعر، ولا يأتي من شيء. لعله هدية جاءت في وقتها النادر عندما عبر الإنسان النهر ولم يتمكّن من العبور مرّة ثانية. لعله أصوات

الأرض وقد وجدت نفسها، هكذا، جميلة ومظلومة. أو لعله هذا الضوء الذي يخترق الصدر مرّة واحدة ليجعلك تبحث عنه إلى الأبد.

× هناك لحظات تُصاب فيها بالبرق، تترك فيك نزيهاً لا ينتهي، وتكون الكلمات مجرى. لكن لماذا خفرك هذا المجرى دون سواك؟ لا أحد يعرف. إلا أن كثيرين يعرفون أنك لم تعد أنت، ففيك يجد الناس أصواتهم أو أعيادهم أو أوجاعهم. كيف تحققت هذه الوحدة فيك؟ لا أحد يعرف أيضاً.

× الذين سافروا في السفن الفضائية رأوا فعلاً المصدر الحقيقي المكثف للشعر في كرتنا الأرضية المعلقة على أجمل أحلامنا. سلامها هو مصدر الشعر. لكن كيف نصل إليه؟ عبر مليون قضية صغيرة ولغة وصوت وجرح وحرب وعمل جنسي... نصل.

× كيف أدلّ إلى الشعر؟ أنا لا أستطيع. الشعر يدلّ إلى نفسه. فهو كل شيء ولا يشبه شيئاً. كل الأصوات والألوان والأسرار والمعارك، لكنه لا يشبه صوتاً ولا لوناً ولا سرّاً ولا معركة.

آراء لمحمود درويش قبل أربعين عاماً

ياسين رفاعية

عبد اللطيف خطاب الشاعر الخفيف كالطائر لا كالريشة

أكرم قطريب

إقامة دائمة، لكن ذلك لم يحصل.
عن العلاقة السرية بين العطب والشعر كان نص خطاب.
وعلى هذا النحو ما أنتجه بعض شعراء جيلي السبعينيات
والثمانينيات العربيين. كان كتابة آتية من سكرة الموت
مع بعض الشغف البطولي بالحياة، لكنه شغف مسروق،
وكل منهم نجا على طريقته كما فعل رياض الصالح
الحسين على سبيل المثال. في «زول أمير شرقي» وعلى
قدر هائل من الافتتان باللغة والحكمة والهبة الفطرية
للحدس وهدير أسلوبه
عارم، سنعثر على
فسيفساء التلاقي بين
الشعري والسياسي
والتاريخي والمقدس.
عوامل محمولة في
ناصية القصيدة
لا حدود لتدفقها
التراجيدي.

لم نقرأه بعناية وكما
يجب؛ هذا الشاعر الذي
كان مفرطاً في حداته
وتراثيته ومعنياً أكثر
بالكيفية التي ينبغي أن
يكتب بها الشعر.

وسيحصل لعبد اللطيف
خطاب ما حصل لرياض
الصالح الحسين، إذ
سيموت الاثنان في

مشرحة العطب والخطأ الجراحي والإهمال أيضاً.
شاعران آخران هما عقيل علي من العراق ودعد حداد
من سوريا ستلتقي ظلالهما في التشرد وما انتهت إليه
حياة البوهيميا والكحول، وعلى قدر ما كانت نهايتهما
فاجعة سنذكر بقوة صنيعهما الشعري الآتي من الخل
الوجودي والإفراط في طلب حياة كانت بعيدة مثلما
كان المنزل بعيداً أيضاً.

مع أسامة الديناصري وبسام حجار سيأخذ السرطان
حماستهما في نزهة ولن يفعلا شيئاً سوى التردد في
ملاقاته بينما هو لا يستأذن أحداً.

أسرد هذا التداعي بالطريقة نفسها التي أقرأ فيها
صاحب «الغرنوق الدنف» وأنا أحاول العثور على هذا
الطائر الأبيض في القواميس وكتب الفراهيدي بينما
بعض المستشرقين يحيلونه على الطائر المقدس
الذي هو العنقاء لدى المصريين القدماء.

الغرنوق مالك الحزين وطيور أبيض من طيور الماء ما
زال حزيناً ويقع في أدراج «دار ممدوح عدوان للنشر»
لأكثر من سنتين على ما أخبرني الصديق أحمد حافظ
الذي يقيم في الرقة خلال مكالمة هاتفية جرت بيني
وبينه أخيراً.

لم أحفظ من بقايا وجه عبد اللطيف خطاب سوى
ضحكته الخفيفة وهو يقرأ علي أبياتاً من شعر قديم،
وبين البسالة والخرافة سيمر طيفاً هائلاً وبرفته كل
آلهة الشعر التي من لحم ودم.



عبد اللطيف خطاب، بريشة: عبد الله أحمد.

لم تغادرني خفة عبد اللطيف خطاب ولا
طريقة تأبطه لمخطوطة «الغرنوق الدنف»
هناك حيث كنا على موعد في «مقهى
الروضة»، التقينا عند مدخل شارع الصالحية وضحكة،
لطالما أذكّرهما، يرفع نفسه فيها فوق أثقال العالم
وضجيجها، ولطالما كان يردد جملة يحفظها لبول
فالييري: «على المرء أن يكون في خفة الطير لا الريشة»،
هنا سيسحب هذا الشاعر العبارة ويُرخيها على اللحظة

بوميضه اللغوي وتحبّبه إلى
التراث والفكاهة التي تطلع
من قلب مصاب ندي، مرّ نجماً
غريباً ونافراً بين شعراء «ملتقى
جامعة حلب»، ثم في سماء الشعر
السوري. قصيدته أشبه بسيرة
مكتوبة على رقيمات طينية
ترثي شعوباً وأمكنة غامضة
خارجة للتو من الماضي أو ما
زالت تقيم فيه، مأسوراً لصورة
الممالك وهي تأكلها الأساطير
والكتب المقدسة وطبول الحرب
والطغيان. قصيدة حالكة السواد
كان أبطالها يخوضون حروباً
قديمة وهم يسقطون في الفراغ
اللانهاثي فاقدين الأرض التي
يقضون عليها. لم يقف عبد
اللطيف خطاب على أرض أيضاً،
ولم يكن يتبع خطى أحد بأي

إخلاص يُذكر. أتت قصيدته من مكان قصي هو مزيج
من أزمنة وتواريخ وأسلاف وحواضر أخذها دفعة واحدة
على شكل أسفار رثائية طويلة للتاريخ واللغة والعالم.

مرات كأنها آتية من عصور ما قبل الطوفان.
أذكره حين بدأ يتردد على دمشق منتصف التسعينيات
لأسباب طبية. هناك تعرّفت إليه في منطقة العطب
ومراجعات الأطباء، ولتحوّل التعارف إلى صداقة لا
تُنسى. زرتة مرة في «مشفى المواساة» (وكنّت أحذره
من الإقامة في هذا المشفى). في الكوريدور المؤدي
إلى غرفته ساراه وهو يبتسم في بيحامة مرقطة
وجرائد كثيرة وسيروم معلق على السرير وأسرة
لمرضى آخرين وهم يحذّقون في سقف الغيب ورائحة
البنسولين. سينصت الجسد إلى نفسه وشرائينه وإلى
قطع القلب المعدنية، وسيصير ضيقها ضيق وقت بين
المشفى والمقهى والفندق الذي يقع جانب البريد
المركزي وتلفّه رائحة غريبة.

ترك كتاباً مطبوعاً هو «زول أمير شرقي» صدر لدى «دار
رياض الرئيس» العام 1991 ومخطوطين غير مطبوعين
هما «الغرنوق الدنف» و«سفر الرمل». مزامير كتبها
وهو يصف القرى التي تزدهر في دول البدو والبابونج،
وعالماً كاملاً يدخل في جنازة، لكنها ليست صامتة.

يمكن لي أن أتخيل الآن ما لا يمكن تفسيره وهو يقطع
المسافة من الرقة إلى دمشق مخترعاً أعذاراً لزياراته
الدمشقية هذه، وكثيراً ما بحث عن صيغة لجعلها

قصيدة صعبة. نريد قصائد مثل «سرحان...». لقد
صارت «سرحان...» نموذجاً للسهولة. أليس ذلك دليلاً
على أن التطور يتطور، وأن الضوء يصل؟

× المسافة بين محمود درويش الأُمس، ومحمود درويش
اليوم هي المسافة بين الشاعر والقصيدة. لكن، أي
تغريد أقرب إلى ذاتي؟ إنه التغريد المقبل. هل المقبل
هو العودة؟ لا. إنني لا أحب مصطلح «العودة» لأنه يعني
لي الماضي. أفضل استخدام كلمة «الذهاب» فهي تعني
المستقبل، وعندما أسير إلى فلسطين فإني أسير إلى
المستقبل ولا أعود إلى الماضي. أنا لا أحب شركة «عبير
البرتقال»، وسيكتشف أصحاب هذه الشركة أن الثورة لا
تقدّم دمها من أجل استرداد أسهمهم، بل من أجل استرداد
مكانة المواطن الفلسطيني أو الإنسان الفلسطيني في
التاريخ.

× دعني أحلم بما يلي: أن تتحوّل فلسطين من حلم إلى
وطن. عندها سيدخل الشاعر في الامتحان الحقيقي.
فذلك يعني أن يتحقّق حلمي، ويعني أيضاً أنه بوسع
كل فلسطيني الآن أن يكون شاعراً، لأن حلم فلسطين
وصليبهما يتسّعان لأي شيء، فالجغرافيا سيّدة الأحكام.
بيد أن فلسطين ستنتصر قريباً، وقريباً جداً... ما
أجملها!

× كي يكون الشعر فعل فاعل في طريق العودة، عليّ أن
أرسم فلسطين سفيراً إلى المستقبل، لا عودة إلى الماضي،
وأن أعلن بشكل مبكر من هم أصحاب فلسطين. أي أن
أحاول تغيير المفهوم الفلسطيني التقليدي بمفهوم
جديد. فلسطين هي الثورة لا النسخ القديم. وبشكل
لاحق: فلسطين هي الإنسان لا المواطن بالمعنى الشامل
للمصطلح. فلسطين النقيض المستقبلي المفتوح
للموكت العنصري المنغلق. وهي فلسطين أرض الصراع
الأعمق لا الحل السحري. فلسطين هي المكان الجميل
لسكنى أهل تعلموا كثيراً من سفرهم في الزمان. كيف
أفعل ذلك؟ بمحاولة كتابة شعر برسم صورة فلسطين
والفلسطيني بأبعاد واسعة، بإتقان القتال والغناء معاً.
الفلسطيني قادر على حب فلسطين وقادر على حب
المرأة والوردة، قادر على الموت وقادر على الحياة، وفي
خلاصة الأمر، هو قادر على أن يغري كل إنسان في العالم
في أن يكون فلسطينياً، وقادر على أن يكون هو مواطناً في
العالم كله، أو أن يدفع المسافرين في السفن الفضائية
إلى الإعجاب بجمال فلسطين.

× أتساءل كيف تأخذ من الماضي دون أن تأخذ ماضياً،
وكيف تتعامل مع الحاضر دون أن تكون موقتاً، وكيف تأتي
من المستقبل دون أن تكون عديمياً؟ تلك هي المسألة في
الشعر. كن طازجاً على الدوام. التهم الزمن كما يلتهمك.
ذلك هو التوازن المُنسي. كن أنت ونقيضك تنتصر،
وفي الوقت ذاته تنتحر. لأن للطاقة حدوداً، استنزفها.
اكتب القصيدة الجديدة كأنك تكتب قصيدتك الأولى.
تعال إلى الحياة في كل مرة كأنك أت إليها للمرة الأولى،
خذ من الجميع الذين سبقوك والذين يعاصرونك
والذين سيولدون، لكن كن «أنت»، أنت فيهم عادي، وأنت
من دونهم عديمي، فكن «هم» وسواهم في آن معاً. لأنك
«أنا» وإنتاجهم. يا الله كيف ستتحقّق هذه الاستحالة،
احفظ كل التاريخ وتمدّد فيه. اختلط. التحمّ. وحافظ
على المسافة. تلك هي الأعجوبة والشخصية المتفردة.
إذا كنت وحدك لا تكون. إذا كنت هم لا تكون، فكن واحداً
وجميعاً في لحظة واحدة. هل يمكن ذلك؟ يمكن إذا
استطعت أن تكونهم ولا تكونهم، إذا استطاعت «هم» أو
«نحن» أن تكون «أنت» أو «أنا»، تلك هي الموهبة التي لا
تُدرّس ولا تُدرّس. ذلك هو الضوء، كن إنتاج تاريخ، ولا
تكن ذلك التاريخ، هذا هو التفرد. كن النهر ولا تكن
الماء. أو كن الماء ولا تكن النهر. تلك هي الخصوصية.
هذا كلام غامض، نعم، لأنه واضح، وبالعكس أيضاً.
هذا هو الشعر. عالمي الشعري يتراءى، لا يتكوّن عبر
الآخرين، ينخرط فيّ وعبري حين أندمج بالآخر، لا هو
أنا تماماً، ولا أنا هو تماماً.

غائب
ثمة غائب
يلفنا بجناحه
الدافئ
و يشدنا
الواحد إلى الآخر
دون فكاك

ثمة غائب
يلوح أحيانا إلينا
فنمشي خلفه
كأنما طريقنا واحد من
البدء

ثمة غائب
نقع في هوة
غيابه

ثمة غائب
آخر

نغيب فيه وحدة

انسلاخات
هذا البحر المبسوط، في
الذاكرة،
أحمله وشاحاً على كتفي
لاصقاً بجلدي
كلما هدهدني الفراش
ولست أدري كيف أسلخه

كيف أقشر عن شباك العين
ما تراكم من لزوجة
الضوء،
دبقاً كالمني؟
تلك المرأة العجوز تمزق
صور الجدران
فلا تنجلي سوى عن ضحك
إعلانات
بهت بريقها وما فتئت
تحاول إغواء

ليس صراخ طفل أقوى من
لمعة عينه الوسيعة
سوى أن طنينه يظل صاعقاً
يتردد في جوفي
ومائي
وسري

ألفة البيت من ألفة نشره
يقيم فيك أطول مما ذرعه
وينسى فيك علامات دفته
والغسيل
قبل أن تنسى أنت أيضاً
أن الكاميرا ليست هناك ولا
تنال طيبه

تطوي في الشجر منها
وتضم
أنفاسي وروحها،
وتنفخ في فتتهاوي
قشور شفتي وحرق اللسان
وأداني ثديها فتقول
لا ترتو... ولا تنهاني

تكاثرت طبقات سؤلي
على رأسي المخضر من
نهك
ولمّا تأتّين بشفار من
مكابدة
لتقصّي سبعة أحية
وتنزعي من تحتها حبة
القلب!

الألم حاراً
الألم حاراً
ألمك
كدم قلبي على نصل صدئة

لا وقت للتحليل
ثمة تلال من المشاعر:
الحقد، الكراهية، الغضب،
الحب، اليأس،
النكران، جحود الذات،
العجز، الظلم،
البغض، العشق، اللوم،
الأسى...

لا. هي تلال من الكلمات،
تختلط في نظرة واحدة.
حادة ومترفعة. في شعور.

الألم حاراً
ألمي
لم أعرف يوماً كيف يُقال.

الألم أصمّ. أردد.
وباعة الوهم يكرّون:
المعجزة، الشفاء، الهناء،
المودة،
تطبيب المزاج في طيب
الامتزاج،
التفكير إيجاباً، التحرر،
التسليم، السماع.

لا أحد يسمع رنين نظرتك
في قعر عيني،
ولا خوار الدمع المخنوق.

الألم حاراً
ألمك
الألم حاراً
ألمي
كشريانين يصبان في قلب
واحد
وينموان صلبين عبره
منقبضاً... منتفضاً...
منقبضاً... منتفضاً... إلى
النهاية

أجنة
إلى ل.

ثمة أرواح حبلى بالحداد
وليس الموت سوى القابلة

النعى والطوبى
لمن طابت نفسهم
بالحزن

والمجد
لمن جادوا بالسهر حول
السرير
ليلاً
كحانية تترنم بالهددة

والويل
لمن خلت أرحامهم من
نطف
الثكل واليتم والأيم
والانبتار والفقد
والجوى الناصب

ما لا تضعه الروح من أجنة
شائهة يسري
فيها مسرى النار ومسرى
السم

كنوز المخاتلة
إلى عبد المجيد

تمتلئ الروح بالنغم
كالقربة بالماء
بيد أن الروح مثقوبة القعر
ولن تجد ما ينقع عطشاً
حين تظلماً في سكير الرمال

هل كنت تعلم كم هي بيضاء
الموسيقى المعشوقة
أشدّ بياضاً من عظم رميم
ومن الملح الذي يلهب
ثغرك

مهما ضاعفت من نسيج
الآلات
لن تقيم سوى في ذكرى
توهّم
أو في توهّم ذكرى
(لا رعب إذا على الأذن
سوى من صور لم يُنفخ
فيه)

فأسلمها حداء الروح
وتعلق بها تعلق الغريق
بالموجة
كي تنشل إليك كنوز
المخاتلة

طبقات من غبار ومن شهوة
ورماد وأسى
ولهفة وتأتق
لا تكفي لرتق كل جيوب
الزمن
تلك التي تحفرها
أصابع ووتر

سرّ وأخت روحك حتى
البحيرة
واصرخا لزوج من البجع،
ذكر وأنثى،
واطعماهما باليد حتى لا
تبصرا
في صفحة الماء، المضطرب
بالأجنحة، وجه الذات
ولا يبرز بينكما صدى

قبيلات

رنا التونسي

أرفعُ الصحن الذي وضعتَه جدّتي
منذ فترة على النار
أواصل اللعب في شعر أمي
أربطه لها على شكل حدائق وفضائير من
النور
يمكنها أن تذهب بها فقط إلى النوم.
ثم أعود
مستكملةً النعاس الدافئ الذي بدأ على
صدرها
متلثمةً كأني حُرقت للتو
أحاول أن أحكي لها عن الأشياء
التي تشغلني
صوت الطائرات التي تضرب في أذني
كيف أحب أن أتابع وجوه الجالسين لحظة
متابعة الفيلم.
عندما تظهر القبة على الشاشة
يمكن للواحد إذا أرهف السمع جيداً
أن يعرف أن حركة ما بدأت تسري في
المكان
حتى وإن ظلّ الجميع جالسين
لم يتحرّك أحد.

في الصباح، أخرج لأخذ الخطابات من ساعي
البريد
وأنا أفكر
من الذي سيُرسل أيّ رسائل إلى تلك العائلة
الخارجة على العقل
يمسك بي رجل البريد
من خدي اللذين عرفتُ محبةً أمي كيف
تحشوهما
ليقبّلني فجأة
قبلة لم أجدها في أي فيلم كان
قبلة ظلت دوماً في ذاكرتي باردة
تافهة.

فكرت دوماً أن المحبةً عند الرجال شيء بعيد
عن شرفتي
أعرف أن الرغبة فيّ كانت مستمرة منذ
الصبا
كلما جلس أستاذي بجاني
بدأ صوته يتهدج وهو ينطق الكلمات
كنت أفكر لأنه فقط يُدرّسني اللغة الإنكليزية
أنه من الممكن أن تكون هذه هي طبيعة بعض
اللغات
نهاية بكلّ الشرور التي ظهرت في كلّ
مراحل.
الحمد لله
أني لم أذهب كثيراً إلى المدرسة
لم ألقَ الكثير من العلم
لكنني في ما يخصّ القبة
التي شاهدتها
ما زلت أحفظها عن ظهر قلب
ويمكنني أن أخبرك عنها
الكثير من الأشياء.

رائحة ضوء

صهيب أيوب

على السلم الحجري
أينع ظلي

غفا رغيث الورق

على درجاته الناتئة

اسمر لون جلدي

تحول يقطينة سمراء

تشمعت فيها ذرات عمري

الشمس لا تغيب الحب فيها يشرق

الحبر والدواة والقلم

يموتون جميعا

يصرعون

يدفنون درجات السلم.

في ثنايا سطوري

الذاكرة مختومة بشعاع.

ترتاح فناجين القهوة على الشرفة

لا تزال زقزقة الأرجوحة

تنق في الخارج.

الدار هجرتها أجنحة الذاكرة

واستحضرتها أخرى.

طعم الياسمين في أكواب الشاي

بسمة قرنفل ورائحة ضوء.

اصفرت أوراق القماش

الستائر بالية

صرير الكنية يمزق صوت المذياع

ضجيج الأشياء تحطم

قصص عاصفة أذن تهذي...

تسقط الأظافر

تنثرها

ضحكات ثملة.

خصلات شعر

طفلة تتشرد

أزقة تائهة.

نتوء السلم يندمل

شرفة تهبط غيمة تسقط

بلبل يغفو لوحة تذوب

تبقى عيناى

والسلم يبقى

قنديل فيء

خافت

يتدحرج كالمطر

على إسفلت قرمزي

قميص وردية تأكلها قطّة

ترمي أزرارها السوداء

تتقيأها نسمة صامئة

أنثى تنتظر كوباً سحرياً

جسد يودع كهولته وآخر يمضي

والسلم حجارتة قبعة تشرينية

تستلقي مثل قمر

في نهد يشعل لذة.

شفتان تطيران ترقصان تتباطآن

تستسلمان تقعان أرضاً.

ويبقى السلم ظل هيك.

مداركنا، قد يكون ما نكتبه في الإطار المجازي، لكن من يتابع الشذرات السيورانية يشعر بأنها عبوات على طريق القراءة الروتينية.

الشذرة، بحسب سيوران، هي الشكل الوحيد الملائم لمزاج الشاعر، وهي تمثل لحظة محمومة مع جميع التناقضات التي تحتويها. ويعتبر سيوران أن عملاً ذا نفس طويل يخضع لمتطلبات البناء وهاجس التتابع، هو عمل من الإفراط في التماسك لا يمكن أن يكون حقيقياً.

من يقرأ شذرات سيوران يجد نفسه في حضرة تأمل تطبعه سمة شخصية بارزة، ويطعمه فيض من الأفكار البوذية والصوفية والغنوصية والفلسفية... متأتية من قراءات متناقضة شكلت في النهاية كوكتيلاً متفجراً، يخلق صعوبة إضافية في تحديد هوية فلسفية ثابتة لسيوران. تصعب نتيجة طبيعة إنتاجه الأدبي مهمة القارئ المولع بالتكريبات النظرية، يأتي هذا الإنتاج في معظمه على شكل مصنّفات شذرية، مقطعية تدور حول عدد من المسائل الرئيسية، بل الاستحواذية، وذلك في تأملات متقطعة تأتي مرة على صيغة أفكار مبعثرة، مرة أخرى كملاحظات عابرة مُصاغة في جمل مقطعية.

يبدو أحياناً أن هذه الخواطر السريعة آتية من بعيد، أبعد من الكتابة ذاتها، فتتجلى كموضات وعي، وما على الشاعر سوى نقلها على الورق، على حد تعبير فابريس زيمر في كتابه «سيوران، رحلة في أعماق الأنا».

يقول الكاتب الجزائري حميد زنار بأنه لا يمكن اعتبار الكتابة المتقطعة الشذرية، على الأقل في حالة سيوران، تشظياً للفكر، إنها أكثر ملاءمة للذات الكاتبة الحرة، المنعتقة من كل مرجعية، المستحيلة

لمسؤولية تناقضاتها، والتي لا تستطيع التعبير عن كنهها بأمانة دون أدنى خوف من السقوط في التناقض.

يقول سيوران: «أكتب الشذرة ليتسنى لي التناقض مع نفسي. التناقض جزء لا يتجزأ من طبيعتي، وطبيعة الناس جميعاً على كل حال».

إن كانت الشذرة السيورانية لا تهدف إلى أي استنتاج أو إقناع، فإنها تطلق من حين إلى آخر وميضاً من الصفاء يبدو فيه العالم فاقداً لكل معنى. كتابة متأملة تحمل تأملاً حول نزوات صاحبها المتقلبة التي لا تهدأ على حال. يتحدث سيوران عن هذه التقلبات تحت غطاء الحديث عن نيّشه قائل: «لا شيء أكثر إغصاباً من تلك المؤلفات التي تنسّق فيها الأفكار المبعثرة لعقل حي لم يكن هدفه إنشاء منظومة على الإطلاق. ما نفع إعطاء نوع من الترتيب الشكلي لأفكار نيّشه بدعوى أنها تدور حول الموضوع نفسه؟ نيّشه مجموعة من المواقف، فالبحث عن وحدة أو أي نسق قصدي لديه هو انتقاص من قيمته. كان أسير مزاجه المتقلب. يضل الباحث سواء السبيل حين يريدون إيجاد ثوابت ترفضها فلسفته التي لم تكن سوى تأملات في هوائه المتقلب».

لقد فضل كارل كراوس الشذرة على كل فنون القول الأخرى، ذلك أنها وحدها من تستحق اسم فنّ الهجاء بامتياز. تعارض الشذرة كل فكر نسقي، وتستعمل غالباً كسلاح هجائي ضد الزمن الراهن. روحها روح التمرد. حقيقة مُقلقة، فكر نقدي، لا نسقي، ولا قوانين لها غير قوانين الأنا. إنها كما قال عنها نيّشه: «فن الخلود».

في السنوات الأخيرة، بدأت قراءة الشذرات تستهويني أكثر من الرواية التي تحتاج وقتاً طويلاً لمتابعة «ثرثرات» لا طائل منها، وأكثر من القصائد المولودة بطريقة قيصرية (شق بطن بالمعنى العامي)، لكن رغم شغفي بقراءة شذرات سيوران ونيّشه، لا أجد حماسة لقراءة بعض الشعراء العرب الذين يحاولون كتابة الشذرات، فهم يقدمون نسخة كربونية عن أقرانهم الأجانب، ويغرقون في إنشائيات تافهة. لنتخيل أن أحد الفاشلين في الفلسفة يحاول تقليد نيّشه من خلال كتابة الشذرات، أو فلنقرأ أدونيس وهو يواظب في «مداراته» الأسبوعية على تدوين عبارات مكررة عن الغيوم والرياح والشمس والحجاب، أو لنتأمل «خواتم» أنسي الحاج في جزئها الثالث... سنلاحظ أنهم يغرقون في تقليد أنفسهم وتكرارها، أو هم يعيشون في ورطة كربونية الذات.

يقال إن سيوران أفضل كاتب أقوال مأثورة (شذرات) بعد نيّشه، وإذا كان نيّشه كتب شذراته في بداية جنونه وفقدانه التوازن، فسيوران كتبها لأنه نضر من كل شيء آخر. وتعلم من فلاسفة أمثال ماركوس أوريليوس وباسكال ونيّشه وآخرين.

عند اللجوء إلى الشذرات يبتعد سيوران عن كل أسلوب في إقناع القارئ قائم على الأدلة والبراهين، وغير ذلك من المعدات المعروفة. وقد أخذ بنهج الشذرة كطرح مكثف لتأملاته ومواقفه الفلسفية. وإذا كانت أقواله قائمة على المفارقة فالأمر يرجع إلى موقفه المشبع باليأس الوجودي إزاء الإشكاليات الأساسية كالوجود والأنا والآخر.

وربما سبب أخذه بنهج القول المأثور شكّه العميق بالكلمة ذاتها. فقد قال ذات مرة: «لماذا كل صمت هو شيء مقدس؟ لأن الكلمة هي، عادة، مع استثناء لحظات متميزة تماماً، هي تدنيس».

ربما إذا عدنا إلى قراءة مبررات كتابة الشذرات العربية الحديثة عند بعضهم لوجدنا أنها جملة فذلكات واستعراضات، مثل أن يكون في فم الشاعر ملعقة من ذهب ويدعي اللعنة، أو أنه ينسخ عن الآخرين في كل شيء. أو لنقل إن الشذرات العربية هي الطريقة المثلى للنجاة من إفلاس بعض الشعراء في كتابة بعض القصائد، وهي من جانب آخر عدم تمكن بعض المتفلسفين من إيجاد نص خاص بهم، لذلك يلجأون إلى الشذرات باعتبارها مقاطع صغيرة يسهل تطويع أفكارها، دون إدراك أنها تعكس شخصية صاحبها ويوميّاته، وليست مجرد تأليف كتاب أو زاوية في جريدة.

يعتبر سيوران أن سبب الميل إلى الشذرات هو الكسل: «كي يكتب شيئاً متماسكاً ينبغي على الإنسان أن يكون نشيطاً. بالطبع ليس مسموحاً أبداً قراءة كتب الحكم والأقوال المأثورة من الصفحة الأولى إلى الأخيرة، فهذا يؤلّد الانطباع بفوضى شاملة وانعدام الجدّ. ينبغي مطالعتها في المساء قبل الذهاب إلى الفراش. أو في حالة الحصر النفسي والنفور (...) فهذه الأقوال المأثورة تدمر نفسها بنفسها».

وسيوران الذي كتب شذراته بسبب الأرق، يحدث في نفس القارئ الأرق، إنه وميض لهذيان الكلمات، متعة نخاف أن تقتلنا، أو تهتك أعصابنا وتحطم



فن

الشذرة

محمد الحجيري

الأميركي في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات). كان لهذه الأجيال الجديدة من العرب الأميركيين إحساس أكثر وضوحاً بتعدد مصادر هويتهم الثقافية، ما انعكس على إنتاج كتابها الأدبي الذي حاول أن يصنّف نفسه فرعاً متميّزاً ذا خاصية إثنية ضمن اللوحة الأدبية الأميركية الشاملة.

بدايات التصنيف بدأت مع أنطولوجيا بعنوان «أوراق العنب»، حرّرها الكاتب جريجوري أوفاليا (من أصول لبنانية) العام 1982، لتكون أول عمل يجمع كتابات العرب الأميركيين، لحقتها بعدئذ في العام 1988، الأنطولوجيا نفسها موسّعة، حرّرها أوفاليا ثانية مع الكاتب شريف موسى (من أصول فلسطينية)، وفي العام 1994 صدرت أنطولوجيا بعنوان «طعام لجدّاتنا:

كتابات من ناشطات نسويات عربيات أميركيات وعربيات كنديات» حرّرتها الكاتبة جوانا قاضي (من أصول لبنانية)، ومن ثمّ العمل الموسّع للكاتبين خالد مطاوعة (من أصول ليبية) والكاتب السوري المقيم في أميركا منير العكش بعنوان «أنطولوجيا ما بعد جبران للكتابة العربية الأميركية الجديدة»، وذلك في العام 1999. انتهاءً بأنطولوجيا الكاتب العربي الأميركي حيّان شرارة «ميّال إلى الكلام: أنطولوجيا عن

الشعر العربي الأميركي المعاصر» والتي صدرت العام 2008. لدى مراجعة الكتابات المنشورة في هذه الأنطولوجيات، يمكن وضع سمات فضفاضة واسعة للإنتاج العربي الأميركي: هو أولاً، إنتاج مكتوب باللغة الإنكليزية حيث الكثير من الكتاب العرب الأميركيين من الجيل الثالث والرابع لا يعرفون اللغة العربية، وثانياً، لم يقتصر هذا الأدب على موضوعات الهوية والثقافة، بل كانت ثيماته غنية ومتنوعة، بتنوع البيئة الأميركية نفسها، فعبّر هذا الأدب عن الهموم اليومية المحلية، الاجتماعية والسياسية الأميركية، ومنه يمكن استخلاص السمة الثالثة الأهم، وهي أن الأدب العربي الأميركي ليس أدباً مهجرياً بقدر ما هو أدب ناتج عن تفاعل حضارتين عربية وأميركية في

القلمية، العام 1940. في هذه الفترة، خلت الساحة الأميركية من إنتاج الكتاب العرب المهاجرين، فبقيت فترة عقيمة أدبياً. لكن مع استمرار تدفق أفواج المهاجرين العرب واستقرارهم، بدأت أجيال ثانية وثالثة من أولاد هؤلاء المهاجرين بالظهور داخل المجتمع الأميركي. كانت لغة هذه الأجيال المتلاحقة الأولى هي الإنكليزية، مع استمرار تواصلها بموروث ثقافي عربي ما. نشأ نتيجة لذلك تدريجاً مجتمع عربي أميركي هجين، ظل يبحث عن هوية محدّدة، تحمي نفسها من مصير التمزّق بين الأصول العربية الشرقية والمكان الأميركي الجديد.

من الناحية الأدبية، لم تشهد هذه الفترة (من العام 1940 وحتى بداية الثمانينيات)، والتي يمكن أن ننتعها بالانتقالية، سوى ظهور

في العالم العربي، ووضع المثقفين العرب في أميركا في عالم ما بعد 11 أيلول، وعن أدب الانسلاخ وما شابه من موضوعات ثقافية. بعثت حينئذ بتغطية كاملة عن أعمال المؤتمر، ومناقشاته وأسمائه إلى القسم الثقافي في جريدة «الحياة»، ليتّم تعريف القارئ العربي بهذا الأدب ونشاطاته، فتمّ تجاهل الموضوع تماماً، ولم يتبيّن لي حينئذ، إذا كان ذلك بسبب سخط الموضوع أو عدم وجود مكان له في الصفحة الثقافية المشغولة بأخبار أكثر أهميّة، على ما يبدو، عن مؤتمرات «عظيمة الشأن» في الأرباع الصحراوية الخالية! ولكنّي، قلت أيضاً في البداية إن انعدام الصلة متبادل، ولو بدرجة أقل عند الطرف الآخر. فمن الإنصاف القول إن جماعة الأدباء العرب الأميركيين لم تبذل جهوداً



إيتل عدنان، بريشة: عبد الله أحمد.

بعض الأسماء المتفرقة مثل: إيتل عدنان، صاموئيل هازو، د. ه. ملحم، والذين كتبوا خلال هذه السنوات باللغة الإنكليزية إنتاجاً شكّل الخيوط البدائية للعباءة الإثنية العربية الأميركية، وإن بدرجات متفاوتة، وكانوا الأصوات الأولى لما يمكن أن يُسمّى لاحقاً بـ«الأدب العربي الأميركي».

مع نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات، بدأت أجيال جديدة من الأصوات الأدبية العربية الأصول والأميركية الولادة والمنشأ بالكتابة والظهور والتموضع على الخارطة الأدبية في الولايات المتحدة، ضمن بوتقة إثنية ثقافية أكثر وضوحاً، تزامناً مع حدوث تغييرات سياسية وثقافية في المجتمع الأميركي شجّعت على ظهور تجمّعات ثقافية على أساس إثني (كبروز الأدب الإفريقي

كبيرة في التعريف عن نفسها عربياً، إمّا لعدم وجود الدافع لذلك لدى بعضهم، وإمّا لشعورهم بعدم وجود اهتمام لدى المنابر العربية، وهذا ما نقله لي ستيفن سلايطة، المدير التنفيذي لـ«منظمة الكتاب العرب الأميركيين» (راوي) في حديث بيننا بخصوص العلاقة بين كتابنا وبين إعلامنا والوسط الثقافي العربي الأميركي، حيث اعتبر سلايطة أن غياب اهتمام الوسط الأدبي العربي الأميركي في التواصل مع العالم العربي هو، في جزء منه، ردّ فعل على التغيب الممارس من الطرف الآخر.

البدايات وما قبلها

بعيداً من البحث عن الأسباب والمشاجب، وعودة إلى صلب الموضوع، إلى بداياته تحديداً، أي إلى الأعوام التي تلت زوال «الرابطة

منذ وصولي إلى الولايات المتحدة قبل تسع سنوات، تابعت باهتمام نشاط مجموعة الأدباء العرب الأميركيين، بهجينيّتهم التي تمتزج فيها النشأة الأميركية بالجزور العربية، واللغة الإنكليزية بالحسّاسية الشرقية. وكان من المثير للاستغراب هو الانقطاع الذي وسّم العلاقات الثقافية والأدبية والإعلامية بين هذه المجموعة الخاصة (والتي يكتب معظم أفرادها باللغة الإنكليزية) والعالم العربي، إلى درجة تقارب التجاهل المتبادل التام.

صفة «المتبادل» هنا ليست اعتباطية، وإن كانت لا تقف في منتصف المسافة الفاصلة بين الشرق العربي والغرب الأميركي العربي. فمن جهة يصعب على المرء فهم التجاهل الإعلامي العربي للإنتاج الأدبي والفكري العربي الأميركي من رؤساء المنابر الإعلامية العربية، ومن النقاد العرب، ويخطرني الآن مثالان سريعان في هذا المجال.

ففي العام 2001، أصدرت الشاعرة العربية الأميركية نتالي حنظل (من أصول فلسطينية) واحدة من أهم الأنطولوجيات الإنكليزية عن المشهد المعاصر لشعر المرأة العربية («شعر النساء العربيات: أنطولوجيا معاصرة»)، جمعت فيها مُترجماً شعر 83 شاعرة عربية، أو

عربية الأصل شملن معظم البلدان العربية، لتقدّم إلى القارئ الإنكليزي بانوراما موسّعة للشعر العربي الأنثوي. لكن الالتفات الإعلامي والنقدي العربي لم يتمثّل سوى في قراءة واحدة للنقاد السوري صبحي حديدي (نُشرت في جريدة «القدس العربي»); قراءة واحدة فقط عن أهم أنطولوجيا شعرية أنثوية على الإطلاق!

المثال الثاني عاينته شخصياً، فقد انعقد في العام 2007 المؤتمر الوطني الثاني لـ«منظمة الكتاب العرب الأميركيين» باشتراك أكثر من سبعين كاتباً، وتمّت دعوتي لحضور المؤتمر ككاتب عربي مقيم في الولايات المتحدة. كان المؤتمر غنياً بحلقات البحث والحوارات والمحاضرات عن طبيعة الكتابة العربية الأميركية وعلاقتها بالقضايا الأيديولوجية

ما هو الأدب العربي الأميركي؟

فادي سعد

العرب الأميركيين، فظهرت منظمة «راوي RAWI» (والتي ترمز في اللغة الإنكليزية إلى «إشعاع الكتاب العرب الأميركيين»).

الكتابة وأنا عربي:

السياسة والفواصل والأوطان هذا كان عنوان المؤتمر الوطني الثاني لـ«منظمة الكتاب العرب الأميركيين» (راوي) الذي انعقد في ضاحية ديربورن بمدينة ديترويت الأميركية العام 2007. جاء هذا المؤتمر بعد سنتين من انعقاد المؤتمر الافتتاحي الأول لـ«راوي» بعنوان «كلمونا» في مدينة نيويورك.

حدّث «راوي» مهمّتها كنواة لاستقطاب الإبداع العربي الأميركي وتقديمه إلى القارئ المهتم ضمن أطر تنظيمية. ونجحت في ذلك إلى حدّ معقول. بدأت رحلة تأسيس هذه المنظمة منذ العام 1989 حين بدأت بربارة نيمري عزيز، الأنثربولوجية والصحافية والإذاعية في راديو «تحرير» بإجراء مقابلات مع كتاب عرب في برنامجها الأسبوعي «تحرير: أصوات من العالم العربي». خبرتها هذه أقنعتها بضرورة

وجود ملتقى للكتاب العرب الأميركيين، فقامت في العام 1992، أثناء المؤتمر السنوي لـ«لجنة مكافحة التمييز ضد العرب الأميركيين» بنصب إعلان يدعو إلى تأسيس ملتقى للكتاب العرب.

العرب. لاقت هذه الدعوة تجاوباً جزئياً في البداية، ليتوسّع المشروع بعد ذلك حتى تمّ عقد ما يمكن اعتباره الاجتماع التأسيسي الأول لـ«راوي» في العام 1994. ترأست الكاتبة إيتل عدنان «راوي» حتى تاريخ عقد المؤتمر الأول العام 2005، حيث ترأّسها منذ ذلك الوقت الشاعر خالد مطاوعة.

من المؤكد أن الأدب العربي الأميركي استطاع في السنوات الأخيرة البروز بشكل أوضح على الخارطة الأدبية الأميركية. وكان لـ«راوي» دورٌ في ذلك، حيث تمّ الإعلان الشهر الماضي عن مؤتمر «راوي» الوطني الثالث الذي سيقع في مدينة آن آربر في حزيران 2010 بعنوان «الفن العربي الأميركي وثقافته: التحديات، إمدادات تقييم، واحتمالات المستقبل». والسؤال يبقى عن إمكان استمرار هذا الأدب مع الزمن في مرآة الجغرافيا الأميركية.

بالمواضيع الشرق أوسطية؛ المناخات الشعرية العربية بتقنيات غريبة. هذا التمازج واضح مثلاً في كتابات الشاعر خالد مطاوعة (من أصول ليبية) والشاعر فواز تركي (من أصول فلسطينية) والشاعرة ليلى حليبي (من أصول أردنية) والشاعرة نتالي حنظل (من أصول فلسطينية).

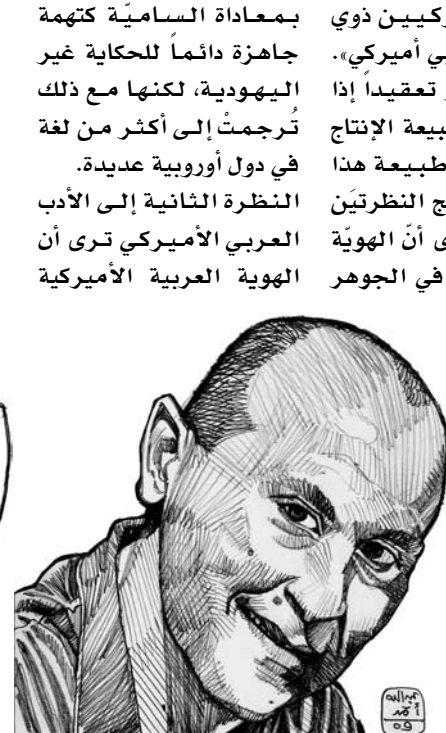
هذه الثنائيات السابقة خلقت أيضاً صراع هوية، نشأ بين مكونات هذه الهوية نفسها، مُتجسداً في أحد أشكاله بين من يرى نفسه جزءاً من الثقافة العربية الجماعية، وجزءاً من المجتمع العربي والوعي العربي (كنتالي حنظل)، ومن يرى أن الانتماء هو تاريخي إرثي فقط (منى سيمسون).

هذه الهوية الناشئة لم تنجُ أحياناً من مشاعر العداء ونظرات الريبة تجاهها، كما حدث بعد أحداث 11 أيلول. لكن، من المفارقات المحزنة، أن ما حدث في أيلول 2001 ساعد بشكل ما على تبلور هذه الهوية من خلال وضعها في حالة دفاعية، وإجبارها على تفنيد الأحكام المُسبقة والكليشيات

مقارباتهم، كالشاعر لورانس جوزف (من أصول لبنانية) والشاعرة نعومي شهاب ناي (من أصول فلسطينية)، اللذين يُعتبران من الأسماء العربية الأميركية البارزة، وقد حققا حضوراً بارزاً في الساحة الأدبية الأميركية، لكنهما من المُقلّين في طرق الثيمات العربية. الأدب العربي الأميركي إذاً حقيقة ثقافية وإبداعية، تتوصّل مجع في النهاية مُجيباً عن سؤالها، لكنها ترى (وهي محقّة في ذلك) أن تصنيف الأدباء العرب الأميركيين، بناءً على المحتوى الإبداعي، خطأ نقدي: «الأدباء ليسوا فقط ناطقين باسم مجتمعاتهم، هم فنانون. هدفهم ليس إنتاج كتابة اجتماعية أو أيديولوجية، بل كتابة أدبية».



من الأعلى: نعومي شهاب ناي، فادي جودة، نتالي حنظل، بريشة: عبد الله أحمد.



الهوية العربية الأميركية الناشئة الكثير من النصوص المكتوبة من كتاب عرب أميركيين، والتي قد تبدو على السطح لا علاقة لها بأيّ ثيمة عربية، هي بشكل ما متأثرة بالاثنية العربية التي يحملها الكاتب في مكان ما من صيرورته الفكرية والثقافية. يمكن اكتشاف التأثير الإثني إذا قمنا بتحليل عميق لهذه النصوص. لكن هذا الإنتاج (العربي الأميركي) ما زال، في جوانب كثيرة منه، أدباً يبحث عن عنوان نهائي، وملامح ناضجة، أي ما زال أدباً في طور النشوء والتشكّل. عملية التشكّل هذه ما زالت قائمة على المستوى الإبداعي والنقدي، وعلى المستوى الاجتماعي أيضاً. ثمة إجماع بوجود أدب عربي أميركي وإجماع بخصوصيته، لكن الإجماع مفقود في ما يتعلق بخصائصه. الخصوصية ينسجها تلاقح اللغة الإنكليزية بالأجواء الشرقية؛ الأسلوب الأدبي الأميركي

العربية، وهو أحد الأعمال الأدبية الأكثر تطوراً جمالياً من قبل كاتب عربي أميركي. ولا بدّ من ذكر كتاب السيرة الذاتية للكاتبة أليماظ أبي نادر (من أصول لبنانية)، الموسوم: «أبناء الرجم»: رحلة عائلة من لبنان»، والذي رَوّت فيه قصة عائلتها. يدور الكتاب عن المجاعة في لبنان أثناء الحرب العالمية الأولى، ويتحدّث عن رحلات عائلتها بين لبنان والعالم الجديد. وعبر هذا الخيط الرابط بين الواقع الأميركي والإرث العربي، ظهرت أيضاً كتابات أشارت جدلاً في الأوساط الأدبية الأميركية كرواية «ندبة دايفيد» (2007) للكاتبة سوزان أبو الهوى (من أصول فلسطينية) التي أرخت لحكاية ضياع الأرض الفلسطينية عبر تاريخ عائلة فلسطينية بأجيالها الأربعة. اتهمت الرواية بمعاداة السامية كتهمة جاهزة دائماً للحكاية غير اليهودية، لكنها مع ذلك تُرجمت إلى أكثر من لغة في دول أوروبية عديدة. النظرة الثانية إلى الأدب العربي الأميركي ترى أن الهوية العربية الأميركية

نقطة التقاء ما، تحدّد شخصيتها كل كاتب وتاريخه الشخصي.

مازق تسمية أم أزمة هوية

عمومية هذه السمات السابقة، واتساع حدودها هما اللذان جعلتا الكاتبة والشاعرة العربية الأميركية (من أصل فلسطيني) ليزا سهير مجع تبدأ في مقال تأسيسي (نشرته العام 1999 في مجلة «الجديد» الصادرة من لوس أنجلوس والمختصة بالأدب العربي الأميركي) ببحث حقيقة تشكّل نوع أدبي إثني جديد عربي أميركي بالسؤال الآتي: «هل يوجد حقاً أدب عربي أميركي؟».

ترى مجع أن الإجابة عن سؤال كهذا تسهل إذا تمّت مقارنة الموضوع حسب هوية الأدباء، حيث يمكن عندئذ تصنيف كل إنتاج مكتوب من قبل أدباء أميركيين ذوي أصول عربية بأدب «عربي أميركي». الموضوع يصبح أكثر تعقيداً إذا نُظر إليه من ناحية طبيعة الإنتاج الأدبي نفسه. وفي طبيعة هذا الجدال تعرّض لنا مجع النظرتين السائدتين: الأولى، ترى أن الهوية العربية الأميركية هي في الجوهر هوية عربية مزروعة في بيئة أجنبية، تسعى إلى الحفاظ على الثقافة العربية، واللغة العربية، وتسعى إلى المشاركة في الجدل السياسي الشرق أوسط، محافظة على صلة وثيقة بالعالم العربي.

الإنتاج العربي الأميركي ضمن هذه النظرة هو مشروع ترجمة ثقافية، يقدّم إلى القارئ الأميركي ثيمات عربية بلغة إنكليزية، لذلك تُعتبر أيّ مواضيع غير مطروقة عادة في الثقافة العربية (كالتابوهات الجنسية وغيرها)، غير منتمة - ضمن هذه الرؤية - إلى الأدب العربي الأميركي. من الكتاب العرب الأميركيين الذين قاربوا ثيمات عربية بشكل متكرّر الشاعرة ديماء شهابي (من أصول فلسطينية)، التي تتكلم في قصائدها على مازق الجيل الثاني والثالث للعرب، وصراع الانتماء الذي يعيشونه على حدود الانعزالية والتهميش والاعتراق الروحي. كما قامت الكاتبة ديانا أبو جابر (من أصول أردنية) في روايتها «موسيقى الجاز العربية» (1993) بتصوير ساخر للمجتمع العربي في ولاية نيويورك، مستخدمةً التهكم والهجاء للحديث عن نقاط الضعف البشرية للعائلات الأميركية

هي هوية أميركية في الجوهر، لذلك فإن الأدب العربي الأميركي هو في المحصلة أدب أميركي يخضع للتأثيرات والتيارات والجدالات الأميركية نفسها، لكنه أدب أميركي ذو خصوصية، في مقارباته المشاكل الإثنية والعرقية في المجتمع الأميركي. هذه الخصوصية ناتجة عن امتزاج واع أو غير واع بين ثقافتين وإرثين. الشاعر صموئيل هازو يمثل هذه الفئة من الأدباء الذين يرون أنفسهم أميركيين أكثر منهم عرباً، فقليلاً ما نرى في شعره ما يعالج المواضيع العربية، ومثله أيضاً الكاتبة منى سيمسون التي اشتهرت روايتها «في أيّ مكان لكن هنا» (وهي قصة أمّ عزباء جامحة وابنتها المراهقة الحساسة) إلى درجة تحويلها إلى فيلم في هوليوود العام 1999، لكنها في معظم أعمالها لا تعالج مواضيع لها صلة بالثقافة العربية.

ثمة أدباء آخرون جزئيون في

احتفالات العيد الحقيقية، التي يتخللها السُكر والمجون والرقص والموسيقى والممارسات الجنسية (الإباحية)، وتلك هي عدّة الغيبوبة العشوائية التي تعبر بالمريد من جفاف الشمس إلى نداوة القمر.

ومن خلال تتبّع حيثيات طقوس الزواج المقدّس، نلمس قدسية اللغة المليئة بالرمز الجنسي الإباحي والأغازال التي تدلّل على قدسية الخصب، وكل هذا يجري على لسان إلهة الخصب ممثلة بالكاهنة والملك والكهنة منظمي العيد، وتدلّل مثل هذه اللغة على قدسية الواقعة الجنسية المقدّسة وعلاقتها بالخصب في الحياة، لأنه زواج بين إله مقدّس دموزي - تمّوز، يقوم به الإله (الملك نيابة عنه) وإلهة أكثر قدسية هي إنانا أو عشتار تقوم الكاهنة نيابة عنها، وستصبح بعدما يفضّ الملك بكارتها، من المومسات المقدّسات لتعيش حياتها في معبد الآلهة وتنقطع نهائياً لعبادتها ويحرّم عليها ممارسة الجنس، لكن يمكنها أن تختار من يضاجعها من الكهنة متى تشاء، لذا فالمومسات في المجتمع السومري والبابلي لسن مُهانات اجتماعياً، بل هنّ محترمات ومقدّسات، يمتنّ حرفة ترعاها الإلهة إنانا - عشتار باعتبارها إلهة الخصب والحب والجنس والشبق الإلهي أيضاً. لذلك فعيد رأس السنة البابلية هو عيد مقدّس تجلس فيه نساء المدينة بغضّ النظر عن كونهن متزوّجات أو لا، في معبد عشتار، ويمرّ الرجال للاختيار، مقابل أن يلقي كلّ منهم قطعة نقد صغيرة ليختار المرأة التي يشاء فتبعه إلى البيت لتصبح زوجته المباركة من قبل إلهة الحب، أما أطفالها إذا كانت متزوّجة فحسب رغبتها ورغبة الزوج السابق يمكن أن يعيشوا معها ويرعاهم كأبنائه من دون أن يتخلوا عن اسم الأب الحقيقي، ويمكن للمرأة أن تعود إلى الزوج السابق بموافقة الأطراف المعنية.

وبالعودة إلى طقس الزواج المقدّس، فمن المعروف أن كهنة المعبد يتدخلون في قوانين السماء لمصلحة الواقع، وبالدات لخدمة الملك ظلّ الرّب على الأرض، بل هو الرب في بعض الحضارات. وكما يؤكّد صموئيل كريمر فإن الكهنة اعتنقوا فكرة تدخل الاطمئنان والبهجة إلى قلوب الناس، وفحواها أن مليكهم قد أصبح عاشقاً وزوجاً للإلهة إنانا - عشتار، وبذلك يشاركها قوتها وقدرتها على الإخصاب التي لا تقدّر بثمن، ويشاركها خلودها أيضاً.

فمن خلال لغة متفجّرة فيها الكثير من روح المعاصرة يعبر لنا الشاعر القديم عن جوّ هذا الاتحاد المقدّس بكثير من القدسية ومشاعر الشبق المتدفّقة كشلال من اللازورد، وتلك البركة التي يحصل عليها الرجل والمرأة من ممارسة لذّة الإخصاب، وهو إخصاب يتبارك فيه ويتجدّد من خلاله كل كائن وكل نوع في الطبيعة والحياة:

«في يوم رأس السنة الجديدة، يوم المراسم

أقاموا مخدعاً من أجل مليكتي

يطهرونه بجرار مليئة بالأسل والأرزّ

وعليه يمدّون الشراف،

شراف تبهج القلب، تجعل الفراش عذباً..

ويورد لنا كريمر وصف الشاعر السومري للإلهة إنانا في يوم الزواج المقدّس: «استحمّت إنانا بالماء، ودلّكت جسمها بالصابون وارتدت طيلسان السلطنة (وكانها تستعدّ للحرب)، وحملت دموزي على الاستجابة إلى دعوتها، فأنشدت أغنية تغنّت فيها بفرّجها المقدّس الذي

سياسية واجتماعية بغرض تثبيت سلطتهم باسم سلطة الآلهة التي يحتفلون بها)، وتعتبر جزءاً من التصورات الروحية والثقافية للمجتمع القديم، وأما تراجيديتها فهي نتيجة لتراجيديّة الأحداث ومصائر أبطالها من الآلهة التي أقيمت من أجلها هذه الطقوس والتي تخيلها الإنسان على شاكلته. إنها طقوس التكرار السنوي لخلق العالم وتجدد الولادة بالعودة إلى الزمان الأصلي، إلى البدء. ولهذا يمكن اعتبارها طقوساً دينية وتاريخية واجتماعية فيها تأكيد الرهبة من الآلهة والكثير من الدرامية والموعظة الفلسفية، وهذان الجانبان هما الأكثر وضوحاً في هذه الأساطير والطقوس ما يساعد على أدائها كلّ عام، إضافة إلى أن القصيدة السومرية والبابلية متعدّدة الأصوات والإيقاع (ما يقرّبها من الحوار الدرامي)، وهذا هو الجوهر الذي تجب إثارته الآن، والذي من الضروري الأخذ به كحدّ فاصل بين تراجيدية القصيدة الرافدينية وشاعريتها وتعدد أصواتها، وبين الادعاء غير المبرهنّ عليه من قبل البعض بوجود مسرح أو دراما مسرحية في هذه الحضارات القديمة.

إن أهم الطقوس الرافدينية، والتي كانت تقام سنوياً، هي طقوس رأس السنة البابلية وتتكوّن من: طقوس الزواج المقدّس، طقوس الحزن الجماعي لموت الإله دموزي السومري (تمّوز البابلي) وقيامته. وعادةً تؤدّى هذه الطقوس كطقس متكامل على مدى أيام، حيث يحلّ الكهنة والملوك كبدايل للإله. وهي طقوس حزن وابتهاج في آن واحد لمأساة إلهة الخصب وحجز الإله تمّوز في العالم الأسفل، ومواساة شعب وادي الرافدين لإلهة الأنوثة المقدّسة إنانا - عشتار في حزنها على حبيبها من أجل إنقاذه من الموت. ولهذا فإن تقديم طقس زواج الآلهة (إنانا) من الإله دموزي سنوياً يدلّ على مدى تعلق إنسان وادي الرافدين بآلهة الخصب، لأنه من دون سيّدة الأنوثة والشبق - والتي تعدّ أرباب الإلهات جميعاً - لا يتمّ إخصاب في الحياة، ولأنها هي التي تنزل بذرة الخصب (ماء قلب الرجل) في رحم المرأة:

«أنا المعدن الحنون

أنا من يدفع الرجل إلى المرأة،

ويدفع المرأة إلى الرجل.

بدوني... سيضطجع الرجل وحيداً في غرفته،

وتنام المرأة على جنبها وحيدة..

فتقرّر إلهة الموت أروشيغال:

«أما تمّوز زوجها الشاب

فخذه واغسلوه بماء طهور وضمّخوه بالعطور الطيبة.

ألبسوه عباءة ودعوه يعزف نايه اللازوردي

ولتحطّ به كاهنات عشتار يهدئن من خاطره..

هكذا يبدأ الشعب الابتهاج بقيامه الإله من جديد حتّى يعمّ الخصب والربيع في عيد سنوي مقدّس تبنته جميع الحضارات الأخرى التي سكنت المنطقة.

تَشكّل عيد رأس السنة البابلية من اندماج عيدين قديمين، وكان يستمرّ ثلاثة أيام في شهر نيسان. وكما يؤكّد فراس سواح، في كتابه القيم «لغز عشتار»، يتمّ في اليوم الأول بكاء تمّوز الميّت وتمثيل عذاباته وآلامه، بشكل يدفع جمهرة المحفّلين إلى هستيريا جماعية، يتخلّلها إلى جانب النحيب والعويل، لطم الخدود وتمزيق الثياب وما إلى ذلك، وفي اليوم الثالث عندما يُعلن الكهنة قيام السيّد (الإله) من بين الأموات، ينقلب المأتم إلى عرس، وتبدأ

لم تقتصر حضارة السومريين التي تطوّرت ما بين عاميّ 2000 - 3500 ق. م عليهم فحسب، وإنما كان تأثيرها مستقبلياً، وهذا يؤكّد القدرة الديناميكية الشمولية للعقل السومري الذي اعتُبر عقلاً مشاكساً لأنه يعتمد السؤال كمنهج لتفسير غموض الظواهر الطبيعية والحياتية. وينطبق مبدأ المشاكسة على الروح السومرية أيضاً، لأنها تمثل قساوة الطبيعة وتناقضاتها وهارمونيتها بكل إمكانات البصيرة وتحوّلها إلى أجمل القصائد العاطفية والفلسفية الوجودية، فتتميّز كلغة شعرية للطقوس والأساطير التي تثير الخوف والرّهبة في الإنسان السومري، لكنها ما زالت تؤثر فينا بإمكانياتها التعبيرية وعبورها أوقيانوس الزمن، لذلك ما زلنا مذهولين أمام الكثير من رموز تلك الأحلام العجائبية المدهشة التي وصلتنا.

وقد كان لآلهة الخصب والحب السومرية إنانا - دموزي، وبعد ذلك عشتار - تمّوز في بابل، أثر ومكانة خاصة في أساطير وملاحم وطقوس السومريين والبابليين والآشوريين والحضارات الأخرى، نتيجة للتأثير المتبادل بين الحضارات التي تكاملت في المنطقة حتى ذروتها الحضارية، ومن ثم انهيارها حتى عدمها (يتوسّع عالم الأثریات صموئيل نوح كريم في الحديث عن العلم الكوني - الكوسمولوجي، السومري في كتابه «طقوس الجنس المقدّس عند السومريين»).

من هذا المنطلق علينا أن نفهم الأهمية القصوى لمشاركة إنسان ما بين النهرين في هذه الطقوس والمناحات الدينية الخاصة بآلهة الخصب في المعبد إلى درجة التطهير من كل أدران الآثام كما هو الحال بالنسبة إلى أهمية التعزية الحسينية لدى الشيعة والمسلمين في وقتنا الحاضر.

معلومات آثارية أكثر وضوحاً ودقّة نملكها عن الحضارة البابلية، كما يؤكّد معظم الباحثين الأركولوجيين الذي اكتشفوا وجود تطوّر في ديانة بابل مفاده أن أسطورة الإله القتل «تمّوز» وقيامته من جديد كانت تعاد سنوياً في احتفال ديني طقوسي ضمن مهرجان السنة البابلية الجديدة، ويساهم فيها مجموع الشعب، وهو ما يشبه الاحتفال بالربيع والخصب والحياة الجديدة. وقد لاحظ البروفسور فرانكفورت في كتاب «ما قبل الفلسفة» (ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا) بأن السومريين والبابليين لم يرووا أساطيرهم وطقوسهم شفاهاً فحسب، بل كانوا يُعيدونها أمام الجمهور المتدينّ من خلال الطقوس الكهنوتية، وهذا التأكيد الافتراضي أيضاً لا يفترض وجود مسرح بالمعنى الواضح للكلمة، ومن الضروري أن نتذكّر دائماً أن الأمر مشابه للمناحة أو الرثاء أو المنقبة الدينية التي يتكفّل كهنة المعبد القيام بها.

لقد وصلتنا بعض الطقوس الرئيسية المرتبطة بالثقافتين السومرية والبابلية، وهذا التداخل بينهما تحتمه طبيعة كون الحضارة الجديدة تأخذ الكثير من أسس ديانتها وطقوسها وثقافتها وألّتها، مع تغيّر أسمائها، من سابقتها. لذلك فإن أهم هذه الطقوس هي: طقوس الزواج المقدّس، أي زواج الآلهة السومرية (إنانا ودموزي) والبابلية (عشتار وتمّوز)؛ طقوس بدء الخليقة؛ طقوس تاريخية، أو ما يسمّى بـ: «رثاء المدن»، وأهمها «رثاء أور». وهي طقوس كان يقدّمها الكهنة والملوك أنفسهم (لأسباب

الشبق الإلهي المقدّس ولازورد اللغة

فاضل سوداني

شَبَّهته بأثمن مكوّنات السماء (ما عدا الآلهة) والأرض، لأنها تعرف بأن ديمومة الحياة تموت من دون مائه المقدّس. ربّة الحب شَبَّهت فَرْجها بقارب السماء وبالهلال، والأرض المُرَاحة والحقل العالي والرابية الجميلة:

«أما من أجلي، من أجل فَرْجي من أجلي، الرابية المكوّمة عالياً، لي، أنا العذراء، فمن يحرّثه لي؟ فَرْجي الأرض المرويّة – من أجلي لي أنا الملكة، من يضع الثور هناك؟»

فيأتيها الجواب: «أيتها السيدة الجليلة، الملك سوف يحرّثه لك، دموزي الملك، سوف يحرّثه لك».

«الملكة الجليلة انتظرت على توقُّع، دموزي اقتحم الباب، طلع في البيت مثل نور القمر، وحذق فيها يغمره الفرح ضمّها إلى صدره وقبلها».

ويكمل شاعر آخر من السلف الصالح الطقس الجنسي المقدّس:

«الملك يذهب رافعاً رأسه إلى الحضن القدسيّ، يذهب ورأسه مرفوع إلى حضن إنانا. أما شوم جال أنا ينام معها يُلاطف حباً حضنها القدسيّ. وبعدها استراحت الملكة طويلاً على الحضن القدسي، تمتمت:

يا دين داجان، أنت يا... يا... يا... ياه».

وبعد هذا اللهاث المقدّس، يتمنّى شاعر آخر أن تبارك الإلهة الملك وتثبّت حكمه:

«الشمس ذهبت لتنام، النهار مضى، فيما أنت في السرير تحدّقين فيه، فيما أنت تمسّدين الربّ، فيما أنت تمنحينه الحياة،

امنحي الرب الصولجان والمحجن. امنحيه تاجاً لا يبلى، وإكليل نور على رأسه. من حيث تطلع الشمس إلى حيث تغرب الشمس من الجنوب إلى الشمال...».

وفي نهاية المضاجعة المقدّسة، تشيع الخضرة في كل مكان:

«في حضن الملك وقف الأرز الطالع الزرع طلع عالياً بجانبه، الحبوب طلعت عالية بجانبه، والبساتين أزهرت خصباً بجانبه».

وبعدما شعرت الإلهة – الكاهنة بالسعادة، نطقت حكمة مقدّسة من أجل الحفاظ على النوع ووفرة الماشية والحبوب والخير الكثير لأهل البلد:

«يا زوجي، المخزن الكبير، الاصطبل المبارك، أنا إنانا، سوف أحافظ عليه من أجلك سوف أحرس بيت الحياة الذي لك مكان العجائب المشعّ في البلاد ذلك البيت حيث قدّر جميع البلاد يُكتب، حيث الناس والأشياء الحيّة يعملون بهديه أنا إنانا سوف أحافظ عليه من أجلك».

وبعد ليلة الزواج المقدّس، تعلن الكاهنة (الإلهة) بركّتها أمام المدينة وتقرّر مصير الملك والبلاد وتتنبأ بما ستكون عليه السنة الجديدة. وعادة فإن قرار الإلهة يكون بجانب الملك وسلطته والدعوة إلى تجديد حكمه للبلاد في المستقبل:

«أيها الثور البَرّي، يا عين البلاد، سوف آتي بالحياة إلى أهلها.

سوف ألبيّ جميع حاجاتها. وأحمل أهلها على تنفيذ العدالة، في البيت الفخم وأجعل كلمات العدل في البلاط تنطق».

أو كما جاء به شاعر آخر:

«القصر في الأهازيج، الملك في الحبور، قُرب الناس الذين أشبعتهم الوفرة، أما وشوم جال أنا يقف في حبور دائم، لتدم أيّامه على العرش المثمر».

وابتهاجاً بما قرّرتَه الإلهة على لسان الكاهنة، يُقيم الملوك والكهنة في مختلف حضارات وادي الرافدين احتفالات فيها الكثير من اللعب إلى درجة أنها تتحوّل كرنفالات إباحية، وبالتأكيد فإن ذلك يمنح الأغاني والقصائد إمكان أن تكون متعدّدة الأصوات لتعدّد الأحداث ومكوّنات الاحتفال، وبالتالي لتنوّع الأشخاص الذين يساهمون بتمجيد الإلهة.

وقد وردت الكثير من القصائد المتعدّدة الأصوات والإيقاع، وربما اشترك فيها أكثر من صوت، ما يوحي بأنها حوارات لشخصيات تتحدّث. لكن الأمر لا يعدو كما قلنا أكثر من أن طبيعة الشعر في الحضارات الرافدينية القديمة هو شعر ومناحات حوارية. فالقصائد التي كتبت عن قلق إنانا – عشتار في اختيار حبيبها وقلقها في المفاضلة بين الفلاح والراعي دموزي، لم تقتصر على صوت إنانا والفلاح والراعي فحسب، كما أنها تعدّت صوت الشاعر إلى أصوات أخرى للآم الإلهة وشقيقها الإله أوتو...

إلخ. لذلك فإن من الأجدي لنا تشخيص درامية وتراجيدية النصوص والقصائد السومرية والبابلية كشعر ومناحات ومناجاة حوارية مع الآلهة، والتأكيد على أن الملاحم والأساطير التي وصلتنا متداخلة مع طقوس وفعاليات فيها الكثير من الملامح الدرامية، إضافة إلى تشخيص السرد الأسطوري والتعدّد الصوتي والإيقاعي في القصيدة الواحدة ما يُسهّل إلقاءها وأداءها أمام جمهور المعبد المتدّين، ويثير هذا بالتأكيد الرغبة في المشاهدة والمشاركة، ما يؤثّر على روح وذاكرة الإنسان الذي يستجدي بركة الآلهة وعطفها خوفاً من غضب الظواهر الطبيعية وانفلاتها. ويعتبر هذا من أهم أهداف الشعر الديني ودرامية القصيدة الطقوسية وأسباب تراجيديتها في بلاد الرافدين؛ أصحاب الرؤس السوداء. من هنا حاولنا التأكيد على لازورد اللغة ودراميتها من خلال تحليل فضاءات بعض الفعاليات الطقوسية وما صاحبها من أساطير وملاحم وتراويل ومناحات وليثورجيات وغيرها. فهذه الغنائية (التي تشبه كثيراً لغة «نشيد الإنشاد») والتي تتغنّى بها إنانا بعدما فضلت الراعي الإله دموزي، والتي كتبت برقة متناهية، تدلّ على غنى الشعر القديم المليء بكثافة الصورة وأسلبة الحدث، وتتميّز باختزال اللغة أحياناً إلى كلمة يمكن تأويلها بمعان كثيرة، وكذلك تدلّ على تعدّد الأصوات والحوارات والإيقاعات:

«في الليلة الماضية فيما كنت أنا، ملكة السماء، أشعّ ضياء، كنت أشعّ ضياء، كنت أرقص طرباً، كنت أترنّم بأنشودة على اقتراب الضوء الساطع، التقى بي، التقى بي، الربّ التقى بي، الربّ وضع يده في يدي،

أوشوم جال أنا ضمّني إلى صدره». وبما أن إنانا خدعت أمّها من أجل أن تلتقي بحبيبها الإله، فإنها تحزن أمامه وترتبك في نهاية لقائهما:

«خلّصني يجب أن أذهب إلى البيت، ماذا عساي أن أقول كي أخادع أمي، ننجال». فيُخبرها حبيبها:

«فلأخبرتك، لأخبرتك أي إنانا يا أكثر النساء خداعاً، فلأخبرتك قولتي إن صديقتي اصطحبتني معها إلى الساحة العامة

حيث سلّنتي بالموسيقى والرقص وغنّت لي أغنياتها الحلوة». وتنتهي القصيدة بإنانا يغمرها فرح عارم وتطلع إلى مستقبلها مع حبيبها أثناء عودتها إلى البيت:

«أتيت إلى بوابة أمّنا أنا، جدلانة أمشي، أتيت إلى بوابة ننجال أنا، جدلانة أمشي، إلى أمي سوف يقول الكلمة».

وفي الكثير من الأحيان يُقدّم في كرنفال السنة الجديدة والزواج المقدّس ما يشبه المحاورة ذات الطابع الجدّي والفلسفي حول مشاكل الإنسان وعلاقته بالآلهة، وحول أسرار الوجود الغامضة.

ويورد لنا ثوركليد جاكبسون في كتاب «ما قبل الفلسفة، مقطعاً مهماً يدلّ على التشكك بالقيم والمبادئ والخير ويدعو إلى التشاؤم، وقد وُصّلنا على شكل حوار بين السيّد والعبد. وهذا الحوار يعتمد على بساطة البناء الشعري، فالسيّد يُعلن لعبده عن رغبته بفعل شيء ما يُخرجه من حالة السأم التي يمرّ فيها، فيشجّعه العبد على ذلك. غير أن السيّد سرعان ما يكون قد سئم فكرته هذه، فيرفضها. وكعبد متملّق يمتدح قرار الرفض هذا. وبعثية أيضاً يطرح السيّد فكرة أخرى، يوافقه العبد عليها أيضاً، وهكذا يستمرّان في هذه المحاورة التي تعكس التشكك واللامبالاة بالقيم الروحية، وينتهي صراع الأفكار وقلق السيّد في اتخاذ القرارات إلى هذه الخلاصة: ليس في الحياة ما هو خير حقاً، فالكُل باطل:

«اتّفق معي أيها العبد أجل سيّدي، أجل

ما الخير إذا؟ أن أدقّ عنقي وأدقّ عنقك ونسقط كلانا في النهر... ذلك هو الخير» فيُجيبه العبد بحكمة قديمة تعبّر عن صبره واستسلامه:

«هل ثمة من طال قامّة فبلغ السماء بيديه؟ وهل ثمة من اتّسع منكباً فاحتوى الأرض بذراعيه» فيغيّر السيّد فكرته:

«لا... أيها العبد سأقتلك أنت وحدك، لتسبقني» يُجيبه العبد:

«وَيَتَحَمَل سيّدي العيش ولو أياماً ثلاثة بعدي؟» في هذه المحاورة الكثير من المميّزات التي تُشخّص لنا شخصية السيّد بكل تكبره واستغلاله وعيبيّته وسأمه، وكذلك استسلامه وتزلّفه وضعفه، ومن السهولة أن نلمس البُعد الفلسفي فيها والذي يعبر بدقة عن القيم العيشية التي يمرّ فيها مجتمع السادة نتيجة لفقدان قيم الخير عموماً.

الأبرص

بنجومه

طارق الكرمي

التحليق

بين زَرَي قميص فتاتي ألمعُ القلادة في نحرها (القلادة عُ شكل طائرة تتلامع في سلسلة)... هل أضغط زراً في قميص فتاتي لتشتغل الطائرة (القلادة)... لينفتح القميصُ عَ مطار عجب... أ أضغط الحلمة زراً لتقلع بي قَبَرتان وطائرة...حيث لن أهبط أبداً

الكيبوتس والكلاب

ضَبَطْتُ تَقَابُلُنِي (افني حيفر)... الكيبوتسُ الذي يعني (أرضُ الآبار) التي ينتشلون منها أدمعنا... الليلُ مُتَرَدِّدٌ هنا...كأنّ الليل وإن كان يهبط كصلاة المُتَرَهِّب فهو الأبرصُ بنجومه... سَكَانُ الكيبوتس الآن ينامون عَ سَجِيّة كلابهم حَذراً وأحلامهم في جيوب بيجاماتهم... كلابُ الحراسة مفطورةٌ عَ روائحنَا التي لا رائحةَ لها... تحرسُ ليل الكيبوتس...

نحن المستيقظينُ نجلس طوال فوات أعمارنا قرب جُثثنا التي تبتسم لنا جيوكندات... نهشُ عن جُثثنا ذبَابَ الشخير... نحرسُها حتى من اليقظة.

(*) الكيبوتس: كلمة عبرية تعني تعاونية زراعية مُغتصبة من الأرض.



ثمة إجماع عام من الشعراء والنقاد على صعوبة ترجمة شعر جون آشبري (مواليد 1927 نيويورك) وطابعه الباروكي المعقد الغريب والغامض. إذ بالرغم من التوصيفات المتعددة لأسلوبه في ما يخص سيولة تراكيبه، وعمومية مرجعياته، وباطنية دوافعه، وتوظيفه الشعري لمصطلحات فنية وعلمية، ظل زبقياً ومستعصياً. وثمة من رأى إلى كل قصيدة له في وصفها محاكاة لمعضلة الشعر نفسه. يشير الناقد وليام لوغان إلى أن «شعراء قلائل، استطاعوا التلاعب بذكاء برغبتنا المتجذرة إلى انقشاع المعنى. يُذكرنا أشبري بأن معظم الشعراء الذين يكشفون لنا المعنى، لا يفقهون فعلياً عما يتكلمون!» ووفق تصريح أشبري في «لندن تايمز»، فهو لا يقع على أي تصريحات مباشرة من الحياة: «شعري يُقلد أو يعيد إنتاج الطريقة التي تأتيني فيها المعرفة أو الوعي، والمتحققة غالباً عبر نوبات ووثبات ومدارات. لا أعتقد أن في استطاعة الشعر المنضبط ضمن أشكال دقيقة أن يعكس تلك الحال. شعري مفكك، ولا يحتكم إلى نسق، لكن كذلك هي الحياة». تحت تأثير الفن التشكيلي المعاصر والسينما والموسيقى والفنون الأخرى، تشكلت أشعار أشبري. فهي تزخر بحضور الحركة التجريدية والطرق المفارقة في تصوير الواقع. ولو تأمل واحدنا في قصائده بعين الناظر إلى جماليات لوحة فنية حديثة مستحضراً قطرات جاكسون بولوك المتناثرة، ومستطيلات راثكو المشبعة بالألوان، وأجسام غاتليب الكروية، لبدت أقل صعوبة للضهم في مقارباتها الخيالية والعاطفية والفكرية. وتشكل قصيدة أشبري «بورتريه ذاتية في مرآة محدبة»، المستوحاة من لوحة للرسام النهضة فرانسيسكو بارميجيانينو، نموذجاً تطبيعياً لقدرة أشبري الفريدة في اكتشاف المعادل اللفظي للفضاء التشكيلي. المعروف أن أشبري مثلي الجنس، إلا أنه لم يسلط الضوء كثيراً في شعره على حياته الشخصية. كذلك، تحاشى الظهور مع منظرين أكثر انفتاحاً على مثليتهم أمثال جان كوكتو أو أندريه جيد.

ما هو الشعر؟

البلدة القروسطية التي لديها إفريز عن كشافة ذكور من نوغويا؟ الثلج الذي جاء عندما رغبنا في أن تثلج؟

صور بهيئة؟ محاولة لتجنب الأفكار كما في هذه القصيدة؟ ولكننا نعود إليها كما إلى زوجة، هاجرين الخلية التي نشتهي. الآن سيكون عليهم أن يصدقوا مثلما صدقنا. في المدرسة جرت غربة التفكير كله: ما تبقى كان شبيهاً بحقل. اغمض عينيك، وسيمكنك الشعور به لأميال من حولك. الآن افتحهما على طريق عمودي رفيع. لربما يمنحنا - ماذا؟ - بعض الأزهار قريباً؟

(من «أيام المركب البيت» 1977)

الأميريكيون السكاري

رأيتُ الانعكاس في المرأة وهو غير مؤثر، أو غير كافٍ

السيناريو البخيل: هذه الأشياء حقيقية كاللحم، كالدمع. نحن جميعاً ملوثون بهذه الرغبة، في اللحظة الأخيرة، الأخيرة.

(من «قطار الظل» 1981)

ولكن ما الذي سيفهمه القارئ من هذا؟

بحيرة من الألم، غياب يؤديان إلى بحرٍ مُزهر؟ امنحها ربع دورة وشاهد القرون تبدأ بالانهيار مخترقاً واحدتها الآخر، مثل طوابق في مبنى يحترق، إلى حين نصل إلى هذا الأصل:

تلك الكلمات النزيرة اللذيذة المنتشرة حولنا



جون أشبري، بريشة: عبد الله أحمد.

مثل مربى الفاكهة، لا تهم، ولا الظل. لقد عشنا مُجدفين في التاريخ ولا شيء أذانا أو يستطيع. ولكن لنحذر الرقة المهولة، لأنّ منها ينبجج الأرشيف اللفظ عيئه. الوقائع تُحكم قبضتها على الشُرك وتُخلفه رماداً. ومع ذلك، هي الحياة الشخصية الباطنية ما يمنحنا شيئاً لنفكر فيه. الباقي هو دراما فقط.

في غضون ذلك تواصلُ التوليفاتُ لكل وضع مطاطي في حياتنا الهبوب ضدّه مثل أوراق جديدة عند حدود غابة، معركة تحترم داخلاً وخارجاً ليوم كامل. هي ليست الخلفية، نحن الخلفية،

من الخارج نحترس. المفاجآت التي يحملها لنا التاريخ هي لا شيء مقارنة بالصدمة التي يتلقاها واحدنا من الآخر. ورغم أن الزمن لا يزال يكتسي ألوان الحقارة والكآبة، والحياة العامّة لا تزال أكبر مما ينبغي بقياسات عدّة، ومع ذلك هي تحظى بأسلوب، منسوج من أشياء لم تحدث مطلقاً مع تلك التي حدثت، لكي ينجو مزاج نفسي حيث الحياة والموت لم يستطيعا قط. اجعلها عذبة مجدداً!

(من «موجة» 1984)

فلسفتي في الحياة

فقط عندما ظننتُ أن ليس في رأسي بعد متسع لفكرة أخرى، راودتني هذه الخاطرة العظيمة... سمّها فلسفة في الحياة، إن شئت. باختصار، هي تتعلّق بالعيش كما يعيش الفلاسفة وفق مجموعة من المبادئ. ع. حسناً، ولكن أياً منها؟

ذلك كان الجزء الأصعب، أعترف، ولكن كان لدي نوع من الحدس الخفيّ لما سيكون عليه الوضع. كل شيء، من أكل البطيخ أو الذهاب إلى المرحاض أو مجرد الوقوف على رصيف مترو ساهم الفكر لبضع دقائق، أو قلقاً بشأن الغابات الاستوائية،

بأنها سوف تتأثر أو بدقّة أكثر، تنحني بفعل موقفتي الجديد. لن أميل إلى الوعظ، أو أتوتر حيال الأطفال والمُسنين، إلا من الناحية العامّة المفروضة من كوننا النظامي. عوض ذلك سأدع الأشياء إلى حدّ ما، لتكون على حالها فيما أحققها بمُصل المناخ الأخلاقي الجديد الذي ظننتُ أنني وقعت عليه، مثل غريب يضغط عن غير قصد على لَوْح وخزانة كُتب تنزاح خلفاً، كاشفةً عن سلم لولبي بضوء خضراوي في مكان ما منخفض في الأسفل، وما إن يخطو تلقائياً إلى الداخل حتى تنغلق خزانة الكُتب، على ما هو معتاد في مناسبات مماثلة.

وعلى الفور يكتسحه أريج... ليس الزعفران ولا الخزامى، ولكن شيء بينهما. يفكر في وسادات، كتلك التي كان يستلقي عليها كلب عمه «بوسطن بلُ ترير» مراقباً إياه بفضول، وطرفاً أذنيه المستدقان منحنيان. بعدها يدور الصخب العظيم، وما من فكرة واحدة تنبلج منه. إنه كاف ليقرّزك من التفكير، ولكنك آنذاك تتذكر شيئاً كتبه وليام جيمس في أحد كتبه التي لم تقرأها... كان شيئاً بهياً، ينطوي على جودة، دُقاق الحياة مذرور فوقه، بالصدفة طبعاً، ومع ذلك لا تزال تبحث عن دليل لبصمات. أحدهم تناوله حتى قبل أن يسطره هو، رغم أن الفكرة كانت ملكه وملكه وحده.

إنه لجميل في الصيف أن تزور شاطئ البحر. ثمة رحلات صغيرة عدّة لتُنجز. أيكّة من أفراخ «الحور الرجراج» تستقبل المسافرين. قريباً منها توجد المراحيض العامة حيث حضر السائحون الضجرون أسماءهم وعناوينهم، وربما رسائل أيضاً، رسائل إلى العالم، أن جلسوا وفكروا في ما سيفعلونه بعد استخدام المراحيض وغسل أيديهم في المغسلة، قبل خروجهم إلى الهواء الطلق مجدداً. هل داهنتهم المبادئ، وهل كانت كلماتهم فلسفة مهما كانت طبيعتها خاماً؟

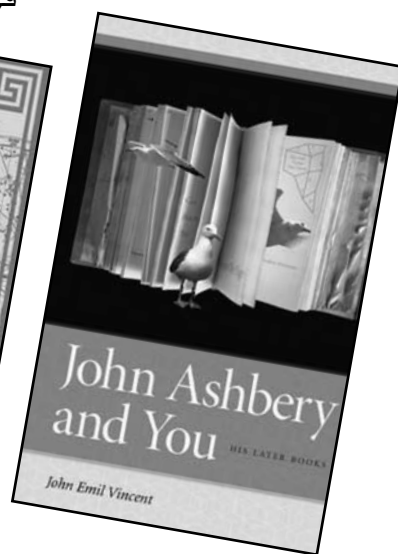
أعترف بأنني لا أستطيع المضي قدماً وقطار التفكير هذا... شيء ما يعترض سبيله. شيء أنا لست كبيراً كفاية كيما أعاينه، أو لعلني بصراحة خائف. ما كان خطب طريقتي في التصرف سابقاً؟ ولكن ربما أستطيع التوصل إلى تسوية... سأدع الأشياء إلى حد ما لتكون على حالها. في الخريف سأضع حلوى الجيلاتين والمحفوظات من الفاكهة مقابل برد الشتاء وعيشته، وذلك سيكون تصرفاً إنسانياً، وذكياً أيضاً. لن تُخرجني تعليقات أصدقائي الخرقاء، أو حتى تعليقاتي، مع أن ذلك باعتراف الجميع الجزء الأصعب، كما حين تحضر في مسرح مكتظ وشي ما تقوله يزعج المتفرج أمامك، الذي لا تروقه حتى فكرة أن شخصين قربه يتحادثان. حسناً

لا بدّ من أن تنور حميته لكي يتمكّن الصيادون منه... هذه مسألة تحدث من الجانبين، أنت تدرك. لا يمكنك دائماً القلق بشأن الآخرين وتتبع مسار نفسك في آن واحد. سيكون ذلك جائراً، وفيه من الهزل ما يعادل حضورك حفلة زفاف لشخصين تجهلها. مع ذلك، ثمة قدر من التسلية ليُحرز في الضجوات بين الأفكار. لأجل ذلك هي وجدت! الآن أريدك أن تمضي إلى الخارج وتستمتع بنفسك، وأجل، تستمتع بفلسفتك في الحياة أيضاً. الأفكار لا تجيء كل يوم. انتبه! هنالك واحدة كبيرة...

(من «أيمكنك سماع طائر» 1995)

موسمي

مع أننا ننشد دائماً الحقيقة



المطلقة المعروفة لأيامنا كلها معاً، فإن الحب لن يخطر لنا. الحب حقيقة وراء نطاق خطب حقائق العرفات الذي هو ميدان شعذتنا. ومع أننا قد نجذب أسداً إلى سنجاب، ندفع البحر إلى الورا، فإن الحب جعل خارج القانون، وضع وراء الفن كله، على أنه الخطأ الأقصى لاستنتاجاتنا.

ولكن حين أراك سائراً أو ألمح وجهك محفوفاً بأوراق الموسم الأكثر تيهاً ينمو الحب بإفراط، وأتأملك كما لو أتأمل زهوراً. حاجتنا الوحيدة: تعاطف الظلمة لأجل البذرة.

(من «قصائد غير منشورة» 1945)

نجيل الهند

الأعمار انقضت ببعد كحمولة قش،

بينما ألقّت الأزهار أبياتها وسمك الكراكي نشط في قعر البركة. ملمس القلم كان بارداً. السلم اندفع صاعداً ما بين أكاليل زهر محطمة، مواصلاً كآبة مُقطّرة من قَبْل في حروف الأبجدية.

سيكون الوقت للشتاء الآن، لقصوره المصنوعة من غزل البنات، وأيضاً لتعضّات القلق عند الفم، واللطخات الزهرية على الجبين والخدود، عُرف اللون مرّة بأنه «رماد الورود». كم من الأفاعي والعظايا طرحت إهابها القديم للزمن كيما يعبر على هذه الحال غارقاً إلى الأعماق في الرمال فيما تتجوّف نحو الختام. الأمور سارت على ما يرام والآن في الواقع، كما



أنها تبعثرت في اليد مع تحوّل جرى الإعلان عنه بحدّة، مع صنارة في الحنجرة، ودموع زخرفيّة سالت لتتجاوزنا نحو حوض يُدعى اللانهاية.

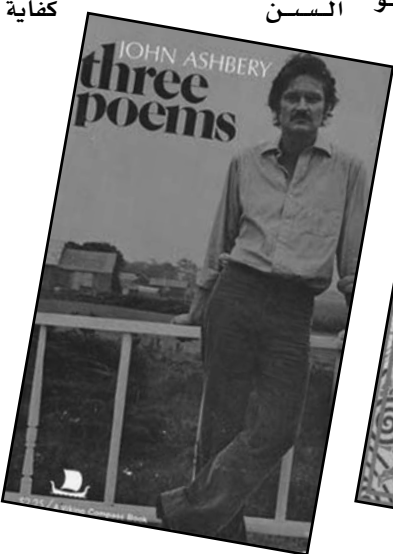
لم تكن هناك كلفة لشيء، البوابات تركت مشرعة عمداً. لا تتبع الخطى، يمكنك نيل كل شيء. وفي حجرة ما، أحدهم يتفحص شبابه، يلقيه جافاً وأجوف ومسامي الملمس. ابقني معك، ما لم يحتضننا الهواء الطلق سوية، يوحدنا، ما لم يتخلّ لاقطو الطيور عن أفانينهم، ويسحب الصيادون شباكهم الفارغة الملساء ويمسي الآخرون جزءاً من الحشد الهائل حول هذه المشعّلة، شأن

صار مفاده نحن بالنسبة إلى نحن، والبكاء في الأوراق مصوّن، القطرات الفضية الأخيرة.

(من «سفن نيسان الشراعية» 1987)

أكسسوار

سيدي، أنا واحد من نسل جديد لوباء فضولي مفتون بفكرة استقامتنا التي تُبرمجنا فوق البحار السود داخل مكاتب صغيرة، حيث نجلس ونتبارى معك، آخذين من وقتك. نرغب فقط في أن نحظى بالانتباه لما نحن عليه؛ كل شيء آخر ثانوي. وعليه، ينبغي أن أجلس على عتبة بابك إلى أن تلاحظني. لا أزال في عمر أصغر من أن أغفل، ومع ذلك، لست كبير كفاية السن



لأجل انتباه كامل. سوف أُسمّن السدي الرهيف لأحلامك، وأثقلها لحماً وجوّراً. وعندما يلتئم غطاء نعش رقيق مؤدياً في النهاية إلى تحقيق جائر في ما الذي يهّم تالياً، سأكون هناك على الجانب الآخر. نصفي أهبة لتفعل به ما تشاء - توبّخ، تتجاهل، تنسى لبعض الوقت. النصف الآخر أحفظُ به، وسوف أشعر بأنني مكافأ تماماً إذا ما تجاوزت هذا العرض دون أن تميّزه، مُنكفئاً عمداً إلى المساحة القريبة، التي لم تعد لتتحدث باسم الخسارة وإنما الأغلب باسم الإيجاز: غفوات قصيرة، الحفاظ على اللياقة.

(من «موجة» 1984)

مكتوبة في الظلام

ترداده خمس، ست، سبع مرّات في اليوم، ترداده وكأنه قصّة لوقت النوم لا أحد يعرفها، ترداده وكأنه حظ سعيد حالفنا منذ وقت قريب، كعصر أمس، وقت قريب جداً حتى ليبدو كأنّ الحظّ لم يحالفنا تماماً بعد... كل هذه وأكثر كانت أساليب اتّبعها حبنا ليكون شبيهاً بدين رسمي، شبيهاً بحكمة سياسية. من المؤسف جداً أن اليدين المتشابكتين بيننا تخذلانا بصلاّتيهما، بحيث نحتاج إلى شعار ما، لنحوّل الحب برمته إلى رايات خريفية متدفقة، إلى رفرفة أوراق سنديان برونزية، إلى سطح يشبه بانفعاله ولجأته ذاك الذي للبحر. لازمنا البيت. شربنا نبذاً خفيفاً، أصفر ثم بنفسجياً، لون نبات الأفسنتين، لون صوت الأمواج المندفعة نحو شاطئ منبسط لتصل إلى أبعد من أيما وقت مضى، متخطية حدود الحرية باسم الحرية. ولكن عليها ألا تفعل. ألا ترى كيف يمكن أن تكون هناك استثناءات، حتى لهذا، لهذا السمو والفضل الذي هو البيت؟

(من «قطار الظل» 1981)

الدُميّة الرزينة

تعدّد أصناف الشيء أهمّ من فرديته رغم أن الفردي الخاص ممتع بتفوّق. صحيح؟ بينما كل خصوصية تمضي فوق شلالات نياغرا في برميل، يمكن للواحد على نحو مُبرّر أن يسأل: من أين تأتي هذه؟ إلى أين يذهب همي؟ ما ترتديه أنت توارى مع مفاهيم أخرى. إنها مُصطَفة بجانب درابزون شرفة المَعْمَل مقابل سماء زرقاء مُلصق عليها بعض الغيوم من ورق أبيض أخرق. أين يلتقي الشرق بالغرب؟ عند المغيب، هناك خيار بين ابتسامتين: مُتحفظة أو رزينة. في هذا العالم الأفضل من العوالم المُحمّلة كلها، ذلك يكفي.

(من «أيام المركب البيت» 1977)

ترجمة: آ. ن



متابعوا الفنانة البريطانية تريسي إمن يعرفون حياتها المليئة بالمتاعب والغنية التجارب، لأن أعمالها الفنية هي مذكراتها الشخصية. فهي الابنة غير الشرعية لعلاقة عابرة بين رجل تركي من قبرص وامرأة إنكليزية جميلة، ترعرعت مع أخيها التوأم في ماركيت، إحدى ضواحي لندن المطلّة على نهر التمس، وبدأت حياتها كبوهيمية عاشت الفقر والتشرّد، وعانت في طفولتها من الإهمال ولم تُلبّ احتياجاتها الطفولية، ما دفعها إلى كره الدراسة وتركها نهائياً في سن الثالثة عشرة. لكنها انتظمت في دراسة الفن بعد ذلك في «كلية ميدستون» وأكملت دراستها في «الأكاديمية الملكية للفنون».

تُعد تريسي إمن (1963) من أكثر الفنانين البريطانيين الشباب جرأة وأكثرهم إثارة للجدل، ومن أشهر أعمالها الفنية المعروفة، خيمة صغيرة بعنوان «everyone I have slept with» مدوّناً داخلها أسماء جميع من نامت معهم، بداية من شقيقها التوأم وأبويها وعشاقها بالطبع. يصعب تقييم أعمالها على الرغم من تأثيرها الواضح في المشهد الفني البريطاني الشاب، فأسلوبها يراوح بين الواقعية المازوشية الشعبية وما بعد التقليدي عبر الثيمة التركيبية الأنثوية الصارخة.

تريسي إمن لا تتخيل كي ترسم، لأن خيالها أمامها تماماً: جسدها، لكن عملها على المرئي أو المحسوس أصعب من استيلاد الخيال وتحويله إلى مرئي، فهي قد خلقت من لحظات ضعفها الإنساني القناة والمحتوى لفنّها، أعمالها المركبة فيها إصرار خام وديالكتيكي جدلي كئيب، ومعارضها كثيراً ما تتضمن شذرات ونصوصاً عنكبوتية شرسة وذات أخطاء إملائية مقصودة كأنها مكتوبة بيد غير واثقة أو متأكدة من شيء، تحيلنا على ذهن كئيب كحولي أو ذي أفكار انتحارية، يخربش في لحظات بؤسه.

اختراق الكتابة (الشذرات والنصوص القصيرة) للرسم، في محاولة لاختراع لغة صورية جديدة من خلال التلصيق والخطوط والمساحات اللونية غير المتداخلة، هو ما يُحيل اللوحة تجربةً تدوينيةً تتحوّل فيها إلى نص، أو خرائط تدوينية. تريسي إمن فيضان لا يُقاوم، شرسة ومثيرة للشفقة في الوقت نفسه، منغمسة في ملذّاتها

الجسدية بطاقة عجيبة، ولأنها لا تريد لنصوص سيرتها أن تصبح أدباً، فهي تحوّلها إلى خطوط وصور وتضمّنّها رسوماتها المطبوعة أو المائية أو كولاجاتها أو تخطيطاتها على الأنسجة أو منحوتاتها النيونية أو أعمالها الفنيّة المركّبة أو أشراطها الفيديوية.

هي القاصّة البارة، تنسج حكاياتها المأسوية والهزلية بطريقة لذيدة وساخرة كنمط متفرد من الاستنكار الذاتي، تروي أحداثها عبر لغة شعرية وتبني حواراً سخياً بينها وبين متلقّيها، حين تُشركه باستكشافات صريحة لعواطفها وعوالمها الإنسانية، تصنع من الفنّ مرآيا صادمة، تعكس مكابدها الداخلية كأنثى تقف على حافة الشغف، في شعرية تبدو مقاربة جمالية للشبق الأنثوي، الذاتي،

نشاطها الدؤوب الذي ينشد الطموح ويُصنّف على أنه تجميع لمعارف وعواطف تريسي إمن.

في العام 1996 عاشت تريسي إمن، نُسكاً فنياً لمدّة أربعة عشر يوماً في غرفة معزولة، في غاليري بلا أي شيء عدا قطع الجنفيص وعدة الرسم، في محاولة منها لإيجاد أسلوبها الخاص، وأخذت تتأمّل ذاتها بمرآيا معلّقة بزوايا الغاليري، حيث يمكنها مراقبة نفسها المتمزّمة في عُريها، لترجّ عفاريت ألوانها في محاولة لإعادة تأهيل تلك الذات فنياً، وقد تدفّقت رسومات سيرتها الشخصية خلال هذين الأسبوعين، هذه الغرفة، أعيد تركيبها بالكامل وتُعرض الآن كعمل فنيّ في متحفها في جادة واترلو بلندن، وهو صومعتها التي تُعيد فيها تشكيل جميع الأماكن والشواهد المهمة



من أعمال تريسي إمن.

في حياتها: الكهف، الكنيسة، دير للرهبنة، وهو مفتوح مجاناً لكل الزائرين.

إمن تقول كلّ شيء، كلّ الحقائق الفظيعة والمشرقة في حياتها. تؤسّس لفنّها من خلال ألماها النفسي والجسدي، كشكل من أشكال الرفض للجنس المحرّم والاغتصاب والإجهاض وممارسة الجنس مع الغرباء. إمن تعرض نفسها وآمالها، ذلّها وإخفاقاتها ونجاحها بصدق قاس وسخرية شعرية.

في منحوتاتها النيونية والمعنونة «فتاة سعيدة جداً» تعلن، وبكل وضوح، تفاصيل جسد حبيبها، ناقلة إلى المعرض كوخاً صغيراً شائخاً من ساحل كورنول حيث أمضت فترة في هذا الكوخ معه، مع مصاحبة ضبابية لأشرطة مرتجلة بصوت منخفض ومهيمن توثّق حياة الفنانة، في حين تتجول الكاميرا في شقّتها اللندنية وتقدّمها كسلسلة من الفوضى العشوائية التي تضجّ بالحياة. في هذه المقابلات تريسي إمن تحاور نفسها، وتلعب دور

محامي الشيطان، مُسائلةً أناها عن أنانيّتها وتجاوزاتها.

عدميّيّتها، مكثّفة وعاطفية، وهي القوّة التي تسيّر حياتها تالياً، هذه القوّة محمولة في معارضها عبر اللغة بشكل ابتدائيّ وعبر المونولوجات الداخلية التي تثيرها في نفسية المتلقّي، معارضها ذات مسحة سردية تقال بطريقة تقليدية وغير تقليدية عبر المذكرات اليومية والرسائل والمخلفات الشخصية والصور العائلية والرسوم والتسجيلات الفيديوية ومصابيح النيون والمنحوتات والمنسوجات المكتوب عليها والقصص الشعرية والكتب. تخلط هذه الوسائل لابتكار أغنية شذّية ذات خصوبة شعرية عالية تدور حول نفسها وحول حاجات الانسان للاحتفاء به ومواساته. عُرفت تريسي إمن بمسار روحاني ولاهوتي حيث صرّحت بأنها تحتاج الفن كما تحتاج الله!

في معرضها الأخير صيف 2009 في «غاليري المكعب الأبيض»، والمعنون «هؤلاء الذين عانوا من الحب»، تستخدم إمن المصابيح النيونية لتعرض بمرح متعة لا تدّعي الحياة، معتمدة على مهاراتها العفوية في الحكى لنحت شذراتها الشعرية، وربما كي توحى بنوع من الاحتراق الذاتي. استخدامها النقي لفنّنة الضوء في سرد سيرتها المائعة في الألوان، خلق نوعاً من الغيطة المثبتة على الحيطان لهذه

النصوص. والنيون يوحي لتريسي إمن بشاطئ الروح البعيدة والضوء الذي يشعّ على المشاعر الدفينة.

أسلوبها البهيج الصامت يبسط مدّ فنون الجسد وجزّرها، وفنّنة التلامس مع الآخر، ليس بالغمز، بل بالرسم طبعاً. كلّ لوحة تبدو كمحاولة لتدوين مغامرة الليلة الفائتة، التي ما تفتأ تنزلق من سرداب الذاكرة، مثخنةً بالفضجوات والتوسّلات والإحباط. كلّ لوحة تنشد مصالحة ذاتها والجنس البشري مع مشاعره النبيلة والحقيرة والمهيّنة في آن واحد.

لا تعقيد أو تجريد مبالغاً فيهما داخل لوحاتها، فيكفي أن نقرأ عنواناً مثل «You Forgot to Kiss my Soul»، أو النصوص داخل اللوحات، لنندرك القدرة الجريئة في ثيمة العمل، كأنها تحرّر الإفكار الروحي من عقالة، ليبتل بالدموع عبر التسليم العاطفي. يأسها يُستبدل بحيوية متزايدة للفنّ والحياة، وهذا يمنحها جسارة متبصرة في حسّها الفنيّ.

طريقة السيوكو.

في تمام الحادية عشرة وثمان وثلاثين دقيقة، سُمعت صفارة الإنذار تقترب من القاعدة معلنة وصول أولى الحوَامات، بعضها للشرطة وبعضها الآخر لمراسلي الصحف والمحطات التلفزيونية. أما الجنود الأربعون، أتباع ميشيما المنتظرون في الخارج، فقد رفضوا الدخول والاجتماع في الساحة، حيث لا علم لهم أن الأوامر هي من قائدهم الأعلى يوكيو ميشيما.

قبل بدء ميشيما بالحديث، خرج موريتا وأوغاوا إلى الشرفة (أحد الشروط التي تحفظ بموجبها حياة الجنرال ماشيتا) لمراقبة الساحة وتعليق الشعر المكتوب عليه. ثم رميا قصاصات ورقية إلى الرجال الموجودين في الأسفل، وقد تضمنت تلك القصاصات البيان السياسي الأخير لميشيما، وهي الوثيقة التي جُمعت بعد التصريحات التي أدلاها ضابط الجيش الثوري بعد فشل الحكومة في تولي السلطة تماما. في الظهيرة توجه ميشيما إلى الشرفة ليراقب الساحة، ثم بدأ الخطاب. كان كلامه موجزا

حيث قال إنه بحاجة إلى قوات «الجيتاي» لينقلب على الحكومة ويحمي اليابان، محاولا إقناع الرجال المجتمعين في الأسفل بأنه من الضروري لـ«الجيتاي» أن تنهض وتحمي ليس فقط اليابان، وإنما تاريخها وثقافتها. قوبل حديثه بالسخرية والاحتقار. وبعد الخطاب على الشرفة لمدة خمس دقائق، أنهى ميشيما حديثه منسحباً إلى مكتب الجنرال ماشيتا. وبعد دخوله بدأت طقوس الانتحار الياباني «السيوكو» أو «الهاراكيري» كما تسمى غالبا. طلب ميشيما من موريتا، بعدما مرق أحشاه بسيفه، أن يقطع عنقه: «لا تدعني أتألم لفترة طويلة». حاول موريتا قطع عنق ميشيما، لكن ضربته تأرجحت، فسقط ميشيما أمامه. حاول موريتا مجدداً

إلا أن محاولته الثانية أيضاً باءت بالفشل، لُبعد المحاولة، فيضرب عنق ميشيما دون أن يقطعه تماماً. إذًا تناول فورو كوغا السيف من موريتا قاطعاً عنق ميشيما بضربة واحدة. حاول موريتا الانتحار على طريقة «السيوكو»، أيضاً، لكنه كان ضعيفاً جداً بسبب محاولاته الفاشلة لقطع عنق ميشيما، لذلك أشار إلى فورو كوغا بأن يقطع عنقه، فأطاح فورو كوغا بعنق موريتا من الضربة الأولى، قبل أن يقوم بحل وثاق الجنرال ماشيتا قائلاً له إن لا أحد سينتحر أيضاً بالسيوكو لأن ميشيما كان أمرهم بألا يقتلوا أنفسهم.

بعد ذلك تم تسليم الجنرال ماشيتا بأمان إلى السلطات التي حضرت إلى مكان الحادث، واستسلم الرجال إلى الشرطة اليابانية. في الساعة الثانية عشرة وثلاث وعشرين دقيقة بعد الظهر، أعلنت الشرطة اليابانية انتحار يوكيو ميشيما وماساكوتسو موريتا وفقاً لطريقة «السيبوكو» أو «الهاراكيري».

(بتصرف عن موقع «أمازون»)

وفجأة اختطف جيبلي كوغا الجنرال ماشيتا وهرع فورو كوغا للمساعدة، بينما كان ماساكاتسو موريتا يحاول تثبيت الأبواب بإحكام غير أنه لم يجد جسماً صلباً يربط به الباب ليكون آمناً، إلى أن نجحت المجموعة أخيراً في إقامة حاجز بالطاولات والمقاعد. كان الرائد ساواموتو ينظر من ثقب باب مكتب الجنرال صدفةً ليرى إذا ما كانوا جاهزين لشرب الشاي، عندما رأى ما حدث للجنرال، فسارع إلى إخبار الضابط الأعلى رتبة منه هاراً، ليعودا محاولين الدخول إلى مكتب الجنرال، إلا أنهما لم يفلحا بسبب الحاجز الموضوع. وبعد المحاولة الفاشلة ذهب الرجلان إلى الجنرال يامازاكي قائد الأركان. في الساعة الحادية عشرة وعشرين دقيقة تمكن رجال «الجيتاي» من دفع باب مكتب الجنرال، وبعد مواجهة قصيرة هُدم ميشيما بقتل الجنرال في حال امتناع الرجال عن مغادرة الغرفة، فانسحبوا. خاطب ميشيما الجنرال هاراً: «أريد اجتماعاً لجنود القاعدة في الساحة، لدي ما أقوله لهم». ثم طلب من أحد أتباعه الأربعة قراءة شروطه



يوكيو ميشيما، بريشة: عبد الله أحمد.

على مسامع الجنرال ماشيتا المُحتجز. اجتمع جميع الجنود في قاعدة «إيجيغايا» أمام مركز القيادة ظهراً، ولم يُسمح لهم بمقاطعة الكلام، فيجب عليهم الاستماع بصمت تام. ثمة أربعون عضواً من قوات ميشيما ينتظرون خارجاً، ويجب السماح لهم بالدخول إلى القاعدة والاستماع إلى الحديث، سوف يتبع الحديث بهدنة مدتها تسعون دقيقة، وخلال ذلك يجب أن تتهدد قوات «الجيتاي» بعدم الهجوم على ميشيما أو أي رجل من أتباعه. وفي حال خرق الهدنة فإن ميشيما سيُقدم على قتل الجنرال ماشيتا ثم ينتحر على

صباح الخامس والعشرين من تشرين الثاني العام 1970، بدأ يوكيو ميشيما يومه مبكراً. كان لوحده في المنزل لأن زوجته أخذت ولديهما إلى المدرسة. كان ميشيما يعيش مع عائلته في ضاحية بطوكيو ضمن منزل غربي الطراز تم بناؤه العام 1959. والده ووالدته عاشا في بيت صغير مجاور لمنزله حيث بُني كذلك في العام نفسه. على الطاولة ترقد الأوراق الأخيرة من عمله الروائي «سقوط الملاك»، وهي الأخيرة ضمن رباعيته الشهيرة «بحر الخصب». لقد أنهاها في الوقت المحدد، وهو المعروف بتفاخره الدائم بعدم نسيانه الموعد الأخير المحدد لإنجاز أي من كتبه. جهّزها ليرسلها إلى ناشر رواياته شينجوسا. في العاشرة صباحاً أبصر شخصاً يمشي في ممر الحديقة صوب منزله مرتدياً الزي الرسمي التقليدي للقوات الخاصة («تاتينوكاي»). إنه جيبلي كوغا أحد أتباعه في المنظمة، طالب كبقية أعضاء «تاتينوكاي»، سلمه ميشيما ثلاثة ظروف طالباً منه إطلاع الرجال المنتظرين

في السيارة على مضمونها، ثم حمل سيفه العسكري الفريد الذي صنّع من طرازه سبعة عشر سيفاً يابانياً. غادرا المنزل واستقلا سيارة «تويوتا» بيضاء كانت واقفة في الشارع مع ثلاثة رجال آخرين بالزي الرسمي نفسه، وهم فورو كوغا وأوغاوا وموريتا ماساكاتسو، سألهم ميشيما إذا كانوا قد قرأوا الرسائل؟ ثم توجهوا إلى قاعدة «إيجيغايا» العسكرية. وصل ميشيما والطلاب الأربعة إلى القاعدة التابعة لـ«الجيتاي» (قوات الدفاع عن النفس اليابانية)، وقبل الحادية عشرة بقليل تلقوا الإذن من الحكومة بالتدريب في القاعدة، ففي العام 1966 كان الكثير من الأشخاص قد عرفوا ميشيما

خلال الخدمة العسكرية ورُحبوا به؛ رُحب به الرائد ساواماتو، وهو مساعد الجنرال كانيتوشي ماشيتا قائد القوات الشرقية. ذهب ميشيما إلى مركز القيادة، ودخل المبنى. غادر الرائد الغرفة تاركاً ميشيما وأتباعه الأربعة للحظة، ثم عاد ليقول إن الجنرال مستعد لرؤيتهم. تبع ميشيما وطلابه الرائد إلى الغرفة التي كانت تحتفظ بأربعة مقاعد مصفوفة مقابل جدار المكتب. أمر الجنود الأربعة بالجلوس. كان الجنرال ماشيتا رجلاً أشيب الشعر في السابعة والخمسين من العمر، وقد خدّم في حرب المحيط الهادئ.

رُحب الجنرال بميشيما بحرارة قائلاً له إنه «شيء جميل أن أراك ثانية». خطا ميشيما خطوة إلى الأمام لإلقاء التحية على الجنرال. أخبره أنه أراد مع الجنود الأربعة مقابلته لنقل أعضاء آخرين من قواته في جبل فوجي الذين أصيبوا خلال التدريب. خلال حديثهما عرض ميشيما على الجنرال سيفه الذي كان يحمله معه حيث أعجب الجنرال به كثيراً.



ولد هيراوكا كيمييتاكي العام 1935 في طوكيو، وغير اسمه إلى «يوكيو ميشيما» كي لا يعرف والده الرفض لفكرة الأدب. رُشّع لنيل «جائزة نوبل» ثلاث مرّات. صدر كتابه الأول «هانازاكاكي» عندما كان عمره 19 سنة وهو الأثر الفني للقصيدة الكلاسيكية النثرية المزخرفة. ويمكن القول إن عمله الروائي الأول كان «اعترافات قناع» حيث عالج فيه اكتشاف حالته المثلية، وقد أنهاه بضرورة أن يلبس قناع الحالة السوية لحماية نفسه من احتقار المجتمع، وعكست سيرته الذاتية أوهامه في أذية الذات وانهماكه بالبدن، كما أن الجمال والانحطاط الفكري الأخلاقي علامات لرواياته الأخيرة، فقد تمنى لو أنه

يصنع لنفسه جسداً مثالياً بحيث لا يستطيع العمر أن يجعل منه شيئاً قبيحاً، فبدأ ببناء جسده منذ العام 1950. كان مُعجباً بأوسكار وايلد، وقد أصبح أيضاً شخصاً خبيراً في الفنون الحربية في الكاراتيه والكيندو. عُرف بشدة وطنيته ومحبة للإمبراطورية اليابانية، ممثلةً بالساموراي روح الماضي الياباني. كَتَبَ العديد من أجزاء مسرح الكابوكي كعمله الأخير «القمر يشبه القوس المُتعب» الذي ينتهي بمشهد طقس السيوكو على غرار أعماله الأخرى التي يموت أبطالها منتحرين. ومن أشهر أعماله الروائية: «البحار الذي لفظه البحر»، «هدير الأمواج»، «بحر الخصب» (رباعية أنهى جزءها الأخير يوم انتحاره).

يجب أن تهبي لي نفسك
كلها، كي لا أتعذب، ولا
يبقى لديك أي إشارة
لغيري.

يجب أن ينفتح وجهك، وتخرج
الشمس التي تعذبني في اليقظة،
حين تضحكين،
والقمرُ الأبيض الجميلُ القاعد
تحت قدميك الرقيقتين بخوف.
أنت مليئة بالارتعاش البارد.
قلبك تحت يدي كأنه عصير، يأخذه
فمي، ميكراً، أو متأخراً، وأنت تدرين
أن خوفك ينتشر على سهول الشعر
المخيفة،

تعرفين أن هاتين الديدن اللتين
تقبّلان أنفك، والغموض الناحل
تحت جفنيك، هما يدا قش؟
أتدرين أن جسدك الناحل القوي
قليلاً، المرغوب فيه، المشتهى في
الأبدية ضريح ما؟
أنت تخافين حقاً، حين أتكلّم على
الأضرحه، أنت لا تنظرين إليّ حين
أبدو هكذا حزينا، وأقول لك
إنني مشتاق إلى أمي، وإنني أمتلئ
الآن بالدموع، بينما أنظر إلى
صورك قبل سنوات عدّة، خبأتها
بقوّة كي تفجّري قلبي تحت أرجل
كراسي مطبخك الواسع كصالة
رسم.

أنت جميلة، كأنك امرأة موميائية،
نسيّت لغتها، وجاءت إليّ لأعلمها
الحب.

أنت غارقة في أحلامي، كأنك في
مستنقع من الأزهار والريح.
أنت اضطراب الأزرق البديء،
أنت العظمة الدفينّة في أرض
مخبأة

بين شقوق كتاب طفل لا يسمع ولا
يتنفس سوى بالكلمات الباردة.

أنت كلمات باردة منتقاة بحذر
السحرة

الذين ينتظرون الفجر مثلي
ويكتبون ما يتركه الظلام
لأطفال الظلام.

أنت

هنا دون أخوة يحاسبون الكواكب
والدببة السماوية الواقفة على
كفك

دون صفات الأم التي تسهر على
المروج الفولاذية

وتحرس حداثك الشعر شجرة
متدلّاة من فم متهور

متراخية تغمغم جيئة وذهاباً
ويخطّ الذهب المبعثر على مداخل

الفجر العظيمة

لتعلو أصوات اللاهثين وراء
الكتابة

وينهمر الخوف على درج الليل.

أنت واضحة، وغبية، وجميلة، لن
تكفي السنوات كلها، أن تجعل مني
شاعراً عنك،

وأن أنسى مستنقع الأزهار الذي
غرقتنا فيه مئة سنة.

أنت تتذكّرين، كيف مرّت الحُبّارى

والناقوسُ، والساعةُ تحت لفظنا
المميت، مرّري بلسانك

الفتاح تحت أسناني الصاخبة، وهي
تعصّ الزمن، كي تبقي بجنبني،
وحين تدقّ شجرة ما أو تدقّ
نبّة ما، وحين يحلّ علينا الغرامُ
بقوّة، لا نعرف كيف نخبئ زنابقنا
وأيدينا ووجهينا في وجه واحد،
في مشية واحدة مع الغابة، في
ضحكة واحدة، تخرج عارية إلى
الممرّ، كيف تضحكين؟ كيف تلقّين
بهذه الأشعة الفولاذية المتحرّكة
على قلبي في الغيرة؟ هذا الولد
المتراكم في حلم «عامودا»،

وعلى طرقات يديك، الآن، تمسكيه
من قلبه بعنف قليلاً، وهو يأتي
إليك، كأنه يعرفك منذ عشرين
عاماً، كما كتب إليك مرّة، وكما
أرسل إليك كلّ رسله الطيور، التي
كان يضربها البرد في كل اتجاه،
وكما كان يتمسك بك، بفستانك،
ويقبلك فجأة، كأنه رأى حلماً
فيه يخسرك خسراناً. كيف يفتح
صندوق قلبه الزجاجي ذا المئة
قفل والمئتي مفتاح؟ كيف يرمي
ذكراك على الشارع، وينظر إلى
الورود والشبابيك ودروب الغابات؟
كيف يمضي إليك ولا يجدك؟

أيتها العائلة، أيتها الغابة!

كيف يدنو منك مجازفاً وخائناً
وكسولاً وعالماً أنك يجب أن تتركه،
عالماً أنه يفقدك كأنما يفقد يديه
وعينيّه، ويجب أن يقف كبطل تحت
صفوف من المشاريط؟

البرد

ها هنا لأوّل مرّة

على العربات التي تجرّ الضباب
رائقاً يصفر في سكنى الشعراء

الموصدين منذ أزل بين قصائدهم
والذين لا يرون من النور سوى

بلوره

ومن الريح حدوات الريح.

هنا

البرد

رائقاً في براري العيون الشهوانية

مضيئاً كنجم يفسد السماء

بالعتمة المألحة ويلمس حجر
جسدي

كأنه يلمس أوراق الشوك المستيقظة
دائماً.

هنا

السرّ

فاقداً منزله الأبدي بين عين لا

ترى

سوى أضيص أرض مغلقة ومشمّعة

بصمت غريق

هنا

الحياة

التي تنقلب بداهة إلى صفائح

الشعر المهرهرة

والكلمات الطاهرة غيوماً متفتّحة.

والأرض المدلّاة من فوق تصير

حكمة مفضّخة.

والشمعة الذاهبة في روحك غامضة

بعد الظهيرة، لسانك مفتاح، وبقية
دهن، ومخدة، وقلبك مقهى الماء،
وعيناك صاحبتان وكسولتان،
والحب الذي يشرق منك هو أنت
وكل جسدك غرام، وجسدك قبل
شهر كان يأخذني بغفلة، وبغير
غفلة، كان يأكل أنفاسي، وأنفاسي
المتماوجة من ضغط السجائر،
والوردة المضرّجة بالرغبة تأكلني،
أيضاً وحبك مخيف وحزين مرّة
ويُنَاديني دائماً، كأنه موتي، وكأنّي
ميت لا أسمع، وأسمعه، وأبكي لأنه
وحيد.

أنت وأنا، وأنت وأنا، وأنت وأنت...؟
كيف نمشي؟ يدي في يدك، أو عيناي
على عينيك بقوّة هذه الظهيرة،
أيتها المرأة المجازفة بكل شهوتي
إليها؟ كيف نمشي حين نرى أنفسنا
عاريين، نقبض على أول وجع
يمضي منّا، ونحرّك أنفسنا لنعلم
أننا لم نفقد أنفسنا إحداها في
الأخرى، في بعضنا، وأنا في هذا
السرير الليلي، طائران يبحثن
عن قفص، كي يضربا بجناحيهما
الممتلئين دما بالقضبان، ويلتقيا،
المنقاران ممتلئان دماً، الريش
يضخّ دماً، والروح ممزّقة إلى آلاف
الآلام.

هنا

جسد كمثل الشهوة

لا غضب أملس ضارباً في الأعماق
لا أرض قبالة الألم الذي يلتهم فيّ

كلما اجتزت الحنين

وصرت جزءاً من أضلاعه

كلما قلبت اخضرار الجمر

وصرت لمعانه.

هنا يسقط الهواء على ماضٍ

قريب

فتستيقظ الشلالات من جهالتها

الأبدية

ويبدأ السرّ بأفعاله المضحكة

الكل هنا

نيام كالهواء ذاك

على مخدّات حجرية مغموسة

بالبرد ذاك.

مثل رشاقة الشعراء السوراليين

الذين عبروا وروحك

وطوّقوا نباتات عظامك

وضاءوا الهواء الغريب في أنفاسك

وجعلوك أميرة بين قصيدة وأخرى

مثل صفاء الحجر

تخيّلوك ثمرة الشعر الممنوحة

عادة لأميرات الليل والرغبة.

ووجدوا فيك النقاء والرجس

وصرت بلا خوف مرشدة الجحيم

والإخلاص.

مثل رخاوة الصمت

وغطرسة الصوت

تفرّجت على يد الحكمة وهي تقطع

شريط الظلمة

وصفّقت معهم – مع السوراليين –

صغار الموت

وهم يدحرجون الأرض نحو نهر

اللذة

مثل الموت جميعاً
أنبتك الطيور الرقّة وهي ترفرف
عالياً عالياً بلغتها.
لا أذكر الطريق إلى جسدك
منذ متى وأنت بلا جسم
أين الحياة العابرة في كفك
والعمق الذي يدّر الخوف والجمال
من فمك.

لا أذكر

المكان الذي لمست فيه عينك

أي نغمة فولاذية كانت في طريقها

إلى أذني

أي أنفاس كانت تدقّ بثقل أنفاسي

المثقلة

لا أذكر

كيف تركت جسدك

دون أن أسدّ فجوات الألم

الذي أحدثه جهازني المخلص لكلّ

شاردة وواردة

من سفوحك.

سُمك الدموي هذا الذي أشربه

يوميّاً، ويكسر أحلامي، ونومي

كأنما عقوبتي أتلذّذها، وأنت

تتكاسلين أن تفتحي يديك اليوم.

أنت غائبة في صفيح كأبتي،

وأتنفّسك كأنما كنت لي صنماً في

كهف عميق، كأنما كنت أقبل صنماً،

كأنما كنت أحضن صنماً جائعاً،

وكأنما أنا ميت على ساقبك

المسيحيّتين المضمخّتين

بالصلبان، المضمخّتين بألاف

الرجال الذين غرقوا... عندك

وأنا جريح أبدي،

أنت قفص أبدي،

وقضبانك أبدية، وجسدك بارد

ومخيف، وقلبك بارد ومخيف،

ويلعنني في الصمت الأعمق، وأنا

أبتهل إليك، كأنما كنت كنيسة، أو

محراباً من اللحم البشري.

لست حجراً،

لست طائراً،

أو نبّة كما كنت تسمّين نفسك،

أنت لبوة تفترس رأسي وقلبي.

أنت أكلت قلبي... ثم استدرت، ولم

تعرفيني.

لأرى المدمنين على الحبّ،

يحضرون حناجرهم بالقرب من

الجسور، بالقرب من وحوش عزلة

الكراسي والنباتات المزروعة

تلقائياً هنا، أراهم مثلي يضحكون،

أو يقرؤون خطوط جباههم التي

اكتهلت قبل الأوان؛ يقرضون هنا

لآلاف الساعات، يدخّنون الماضي،

كأنما ليسوا هم الذين أحبّوا

أمهاتهم بجنون، ثم أحبّوا امرأة

ما كان يجب أن يحبّوها، أو كان

يجب أن يرموا بأنفسهم في شهيق

آخر، لكنهم فعلوا، لكنهم هكذا

فرشوا مياه بواطنهم كمرأة ما،

بغير خوف، وكانوا هكذا واسعين،

ويشرقون، وكانوا هكذا غرباء،

ويؤمنون بالضحية. قالوا نريد

أن نعرف فينا النباتات أسرارها

البشرية، البشر نريدهم أن يعرفوا

الألم حركة

عبد الرحمن عفيف
إبراهيم حسو

خيال الآلة ومستقبل الشعر

طارق عبد الواحد

الالكترونية! إنهم يشغلون الآن على إنتاج «الإنسان الرقمي»، أو قل: البشر المؤلّين، ويشغلون - أيضاً، بالتوازي - على إنتاج «الآلة

الشاعرة». وإن جزءاً كبيراً مما يُسمّى «صدمة ما بعد حداثة»، يأتي من حقيقة أن آثار المنجزات العلمية تكاد تكون خيالية، لا... بل نحن في انتظار «صدمة» من مرتبة

ثالثة ورابعة و...! «العالم الافتراضي» الذي توفره وسائل الاتصال وشبكات المعلومات، يضع الخيال على المحك، إذ يبدو تقريباً أنك هاهنا تعيش الخيالي وتعمل فيه، ولا تصوّره فقط.

والعلم يتقدّم، يتقدّم بسرعة، إلى درجة أنك في الغد المنظور قد تصبح كمبيوتراً متحرّكاً، تحمل تحت جلدك شرائح الكترونية تصلك بالعالم، ما يمكنك من أن تعيش في عالم افتراضي طوال الوقت، ويمكنك أن تفكر منذ الآن في أن «الكمبيوتر الشخصي» هو أحد اختراعات «العصر

الحجري». المفارقة هنا، أن هذا الخيال، وصولاً إلى العوالم الافتراضية التي تقدّمها العناصر الالكترونية، التي بدورها تقوم على وحدات بسيطة، تُدعى: الدارات المنطقية (من المنطق)! أما اللغة التي حاولت أن تؤسّس للخيال بصيغته الجامحة، فقد ذهبت في الاتجاه

المعاكس. فعلاً، ما الذي يضير الشعر أن يكون منطقياً، أو ذا صبغة منطقية على الأقل، ومن قال إن الشعر لا يكون شعراً إلا بالمبالغة والتهويل و«الكذب» الشعري، وغير ذلك من مرادفات وتلفيقات ومصطلحات النظريات الحداثوية؟

إن الخروج على المنطق، وعجز الشعراء العرب عن خلق «منطق شعري» بديل، ومنطقي، هو المسؤول عن الكارثة التي يعاني منها الشعر العربي، والتي بسببها يسكن غرفة الإنعاش منذ وقت طويل، إلى درجة أننا لم نعد نتعاطف معه، وننتظر موته النهائي بكل راحة ضمير.

الغابرة (جميعها) لم تكن سوى طفولة هذا العلم. في القرون الغابرة إيّاها، كان الشعر والفلسفة يتعاوران، ويتبادلان الأدوار، ويتعاونان أحياناً في التصديّ لحقيقة العالم. لقد ازدهرا في كثير من الأحيان، وكان العلم يتقدّم

عند اكتشاف «الآلة البخارية»، كان العلم قد ترعرع وشبّ عن الطوق. وقتها أصيب الخيال بالدهشة، وفي ما بعد - بقليل - كان على الفلسفة أن تلتفت إلى الواقع، فتُخضع نفسها إلى المقايسة والتجريب، لتدخل ساحة العلم من الباب الخلفي، وتقرّر أنها من عائلة «العلوم الإنسانية». ثم تصل إلى الضفة الأخرى حين تُعلن أن ظاهر العالم هو حقيقته، لا أقل ولا أكثر!

وأكثر من ذلك، تمّ اعتبار «الخيالي» أحد ممكنات «الواقعي»، وبعبارة أخرى: الواقع أكبر من الخيال. ويبدو أن الخيال لا يستسلم بسهولة، فكان أن ذهب إلى «العلم» ليظهر «الخيال العلمي» عند جول فيرن. كذلك حضر الخيال عند أينشتاين بصورة وسواسية، وليس - فقط - نظرية النسبية من تُعلن بسالة الخيال، بل إن تقسيم الكون على الطريقة الأينشتانية يبدو أكبر من طاقة الخيال نفسه (ماذا عن تفسير الجاذبية، حسب أينشتاين؟)، إلى درجة أن نظرية المثل الأفلاطونية... تكاد تكون معقولة!

وأينشتاين - هذا - حاول على «نحو خيالي مدهش» أن يقوّن، أو يعلمن، جميع الظواهر بصيغة واحدة، فقد دأب طوال سني حياته على أن يخرج إلى العلن بما كان

سيسمّيه: قانون كل شيء! مهما يكن، العلم - اليوم - في ريعان الشباب، وأما الفلسفة فقد دخلت بؤسها، والشعر ولج شيخوخته. العلم - بسيادة التقانة - في أوج انتصاراته، وفي وسعنا التفكير أن عصرنا يمكن أن يُعدّ فاتحة لعصر الكائنات

يحضر الخيال في النصّ الأدبي بوصفه عنصراً خطيراً، حتى

ليكاد النص الأدبي لا يكون إلا به. وإذ يبدو - للوهلة الأولى - أن النصّ الأدبي بعلاقاته وقوانينه الداخلية فوق واقعيّ، فإن هذا يعدّ بوابة للدخول إلى جوهر العالم وحقيقته. وبإدخال الفلسفة التي حاولت الإحاطة بـ«الخيال» ملكة ودوراً وأداءً، يمكن فهم انحياز الصوفية إلى الخيال على هذا الأساس. فالخيال بالنسبة إلى المتصوّفة مفتاح الوجود، وهو الوسيلة للقبض على حقيقة العالم الجوهرية: الباطن. في حين أن الواقع «الظاهر» ليس إلا أحد مظهرات الحقيقة. أو قل: أحد أفعنتها. أو بعبارة أخرى: الظاهر هو أحد وجوه الباطن من دون أن يستنفده!

لكن، لما كان النصّ الفلسفي لا يحتمل حضور الخيال على هذا النحو، سنفهم انحياز الصوفيين إلى النص الأدبي وذهابهم إلى إنتاجه، بالتوازي مع النصوص الفلسفية، إذ أنهم - دون غيرهم - حاولوا إنتاج نصوصهم بحوامل أدبية - فنية كان الخيال حاضراً فيها إلى درجة إرهاب اللغة وتحطيم بنيتها. بل، إن أفلاطون - المتماسك لغوياً - بمناهضته العتيدة للشعر، كان يصوغ، على نحو ما، نظريته في المثل: التي يمكن اعتبارها شعر الفلسفة!

وما من شك في أن الخيال يحضر في هذه النظرية بشكل فاعل. وقتها لم تكن الفلسفة تدعي أنها علم، ووقتها - على كل حال - كان العلم يلشّغ بأولى كلماته.

عند أرسطو، تحديداً، بدأت الفلسفة تتخفّف من أعبائها ومن شطحاتها. وهناك وُلد المنطق الأرسطيّ: المنطق الذي حاول بكل أناة أن يُفكّك الظاهرة إلى وحداتها الأولية، ويُنتج القانون الذي يصف الظاهرة، القانون الذي يتمظهر كنتيجة تؤدي إليها

مقدمات صغرى وكبرى. وبطبيئاً سوف يتقدّم العلم التجريبي على يد أرسطو، ويمكن التفكير الآن بأن تلك القرون

به، كل منّا يجري في زقاق؛ حبّك الذي جرّحني بسكينه، وأنا الذي يقطر قلبي هنيهة هنيهة، أنا السحابة التي حطّت على يدك، وطلبت منك الماء والعشب، أنا الزهرة التي وضعت نفسها على شفّتك، وطلبت أن تقبّليها، أنا وقتك الذي ترمينه في الكسل والنسيان، أنا الشارع الأبدي الذي يمرّ أمام أدراج منزلك، أنا الصحة واللهو، أنا جسدك الأول والأخير، وحين تنامين، أنا الشمس التي وقفت في سيرك، ونامت سبعة أشهر على بطنك الألدّ، أنا اليدان اللتان شدتا الأزوار في قميصك الداخلي، وفي معطفك، وكنت ميّنة من الابتسام والدهشة، أنا الذي شبّهك بنفسه، ونام على يدك، واستيقظ على يدك، وجعلك شيئاً ما غامضاً يلهو بروحه، جعلك أدهى خسارة لنفسه، أنا من انشغل في مدّ وربط وحياسة كل هذه الأسرار، ووقف يتأمل، لم تعجبه كلّها، كانت لا تناسب تماماً النار، فأشعل نفسه في أن يخسرك. أنا الخارج للتوّ منك، لا يعجبك هذا بالتأكيد، أنت الخارجة مني للتوّ، لا يعجبك. أنت صيف، أنت دراجة، أنت ورقة، أنت حبّ، أنت شهوة، أنت طعام، أنت فاكهة.

أفتقد شفّتك بموت في هذه اللحظة، أفتقد بطنك وثدييك وظهرك بعظامه الظاهرة قليلاً، ساقيك البهيجتين، ما تحت شفّتك، أنفك وأسأه، غيوم وجنّتيك وقدميك الفضيتين، أصابعك الخفيفة، أفتقد أن تقول لي إنك تكرهيني، أو إنك لا يهّمك كل هذا، أفتقدك كأني أولد بدونك كل مرّة، وكان ممكناً أن نولد سوية من بطن واحد، وروح شبيهة.

أفتقدك كأنك شمعة، أحرقت رقبتني، أحرقت أصابعي، وجعلتها شبيهة بالأحجار والنباتات، كأنك شمعة أنارت صخبي وخوفي، وغنّت في سريري، وأدفأنتني، أحرقت نفسها، وأحرقت قلبي في أسنانها، وأجدني هنا محترقاً بالتشبيهات التي أخلقها يومياً في سريري، وأجدني محترقاً جنب جسدك الذي كنت أحسبه ضعيفاً، وقلبك، واحتاج غطاء يرمى على ماء جفوني، واحتاج رائحة الأزهار القديمة تنثر على كفي وجسدي الطويل، وغمغمتك، واستفاقتك صباحاً، واحتاج جملة ما تذكّرني أنني عندك، وأن الهواء الذي نتقاسمه، هو الهواء الجميل الذي بقي في

الغرفة من الليلة السابقة، أو من الشهر السابق، الهواء الذي ما زالت ظلالنا الماضية، ودهشتنا الماضية تتحرّك فيه، واقتراباتنا وحنينا.

جذورهم الشجرية، وقرباهم إلى الطير، كانوا واسعين مثل سماء، بغير أن يزيّنوا قلوبهم بأي دواء، وصفاء ما كان يرفرف على أيديهم، وهم يلوحون لغزالات دواخلهم أن ترعى في هذا الفضاء، مثل طفل أحبوا كل امرأة كانت تنظر إليهم، وإذا ابتسمت إحداهنّ، كان غرامها يمزّقهم لسّت سنوات طوال. نسوا أيديهم، ظلّوها للتلويح والملامسة، وتقيل الوجنات، نسوا عيونهم، ظلّوها للترقّب والترقّق في لحظات الحلم المخربّ الجميل، وغنّوا، ورقصوا بفهمهم مثل ناي، ناموا وهم يتهامسون عن غد، عن شموع مرفرفة على الصور، كانوا شجعاناً كمثّل فراشة، ربّما ممثّلين بالخيال، مستعدين أن يخلتقوا مئة شجار للدفاع عن مفهوم الورد.

استيقظوا مبكرين جداً، أحياناً لينظروا في قلوبهم، صنعوا من أجفانهم صحنوا ملوّنة، ومن أصابعهم أوراقاً غائبة، وتمدّدوا هكذا تحت الجسور، من يمرّ يحسبهم مأخوذين بطغيان المخدر وزبيبه، لكنهم يعرفون أنهم لن يستيقظوا أبداً، سيظلّون ممدّدين وعيونهم مفتوحة، أياديهم مبسوطة وقلوبهم ملقاة هنا وهناك، عليها آثار غبرة ما، آثار كآبة لم يتصنّعوها، إنما جاءت إليهم كضيف، هكذا، يلهج كل منهم باسم خاص به، يجده طائره، أو ربما أرضه، ربّما بيته، ربما شيئاً آخر غير هذه العزلة الفظيعة التي تمضغ قلوبهم، غير هذا الغبار البارد القليل الذي يملأ الآن جوانب روحهم، فلا يستطيعون النظر جيّداً، إنهم علم هناك، شجرة قلوبهم ثورة، غبارهم ماء، عيونهم مرجّ. كسالى قليلاً. لكنهم شبّان، لكن أرجاء العالم كلّ تدق في بواطن أفهم.

انهضوا أصدقائي.

تأخذيني وتجيئين بي إلى فمك الضعيف، كشمة ونعيم، تتلوّنين بالغضب والحب، وأعرفك في غضبك كامراً تحبّني من عمقها، وفي الحب أيضاً أعرفك بجسدك الماضي، كغرفتك التي أشعلتها بالشموع ذات ليلة، ويلومونك، لأنهم لا يعرفونني، وأنت تلوميني لأنك تريدني أن تكوني في قميصي الليلي، بصمت تريدني أن تقضمي قلبي ورثتي، أن لا تبقي أي التفاتة لغيرك، في غضبك تصير اللحظات القليلة التي نملكها مستبدة، وتصيرين سيّدة في منتهى روحها، هل أشدّ على يد غضبك، وأقبل فمك الجريح كثيراً كثيراً، وأصابعك التي تتوسّل إليّ، حبّك الذي يتوسّل إليّ، ولا أبالي



عليّ أن أطمئنّ

ذهبتُ إلى المستشفى
لرؤية عامر، صديقي

الطبيب.

وهناك عرضوا عليّ ميّتا وجهه
كوكب صغير.

قالوا إنها جثّة خالي. كيف لي أن
أعرف أنهم لا يكذبون؟ سأعود إلى
زوجته!

إنها عالمة معروفة. لقد اكتشفت
طريقة لجعل الأشجار تشهق تحت
المطر.

سألتها إن سبق لوجه زوجها أن كان
في هيئة كوكب صغير. لكنها لم
تُجبني، فقد كانت تُدربُ خيطاً على
الاقتراب تلقائياً من إبرة أوقفتها على
أنفها، ذلك أنها تنهياً لإنشاء سيرك.

عدتُ إليها بعد سنة فقالت خالك
مدفون منذ زمن طويل، وعلى
خريطة مقبرة الرحمة هاته، وضعتُ
علامة حمراء على قبره.

لكن، إذا كان ميّتا منذ سنوات، فلم
لم تُخبريني بذلك قبل الآن؟

لقد كنتُ دائماً إما في بار وإما
تتنقّل من طابور إلى طابور جديد
لتقف فيه، أمام السينما أو السوبر
ماركت أو حانوت بائع الحلزون أو
بائع الملابس القديمة... فلم أجد
مناسبة لإخبارك بالأمر.

في الواقع، بدا لي كلامها منطقياً.

وعلى أي حال، فحين يموتُ شخصٌ
ما، ما يهم أن يُدفن أو يُصبح وجهه
في هيئة كوكب صغير؟

بقيت مسألة بسيطة، سأسأل عنها
جاري النحيف: كيف ستستطيع
الملائكة، في الآخرة، أن تتعرّف إلى
شخص وجهه في هيئة كوكب صغير
لتأخذه إلى الجنة.

في الواقع، مسألة الوجوه هاته
مُحيّرة. فجاري النحيف، وهو
نحوي، وفقهه، وعالم بخبايا كرة
القدم... كان أيضاً مُساعدَ حفار
قبور. وذات ليلة، هاجمته خلالها
مومياء زوجته التي يحتفظ بها
أسفل السرير، ماذا فعل؟

نبش قبراً وأخرج منه وجهاً. تفرّسَ
فيه طويلاً، فماذا رأى؟

الوجه الذي كان له هو أيامَ مراهقته.

وقتها، سارعَ إلى دفن المومياء، وآلى
على نفسه ألا يقترب، بعد، حياً، من
مقبرة...

يا لي من أهبل! فلم أتعب نفسي
بالتكفير في مثل هذه الأمور، أنا
الذي استيقظتُ يوماً وقد تكاثف
جسمي كله في كرية أعصاب، فبقيتُ
مجهول الهوية، جزئياً فحسب، لأنني

كنتُ، مع ذلك، أعرف أن تلك الكرية
هي أنا.

وخرج أفراد الأسرة للبحث عني في
البارات والطوابير. وبعدها يتسوا،
وفيما هم يفكرون في إعلان الحداد،
كنتُ أنا أستعيد، رويداً، حجمَ إنسان
عصري. ورغم أني عدتُ إليهم في
هيئة تقريبية، أي أنها تُذكر من
بعيد بما كنتُ عليه في السابق، فقد
قبلوني وسُروا...

حقاً، ليس التعرّف إلى إنسان
بالمعضلة الكبيرة. عليّ أن أطمئنّ.

أمامي شجرة، علقتُ بجذعها أرتال من
الحلازين، وخلفها طابور. سأُنضمّ
إلى المُصطفين. هذا هو قراري.

من نصائح جدّي ومأثور أقواله

– يأتي زمن بعدي

يفرضون فيه ضرائب متفاوتة

على البسمات، تبعاً

لحجومها

لا تؤدّها

ويرسّو قرب سواحلكم

مركبٌ سكران

يهاجمه مُتفهبقون

يُفكّكون أوصاله

أولئك هم البرابرة الجُدُد

تراهم في كل واد

يزدردون الصراخ

نيّثاً

– لا تترك النافذة مفتوحة

حتّى منتصف عمر امرأة

ولّو كانت أحب النساء

إلى قلبك

ولا تبتك أغنية

امتصّتها قطرة حبر

وافرح

يُكتب لك عمرٌ طويل

– إذا رأيت الجراد يغزورنات الراقصات
وَزَكمتَ الغرف وعزّ الدواء

إذا رأيت مجنوناً يلفّ صرخته حول
ساعده

وأنثى من طحالب يضاجعها غريق

فاعلم أنها حرب جديدة



مبارك وساط، بريشة: عبد الله أحمد.

ولا تُطلُ قطّ الوقوف

بداخل شجرة

عاشر الزهرة و أرقها

ولا تسبح في نهر

يوم ذكرى

مولده

– لا تأبه لهم إذا

وضعوا عظامك تحت المراقبة

أخف الأجراس في الأعشاش

رصّ أحلامك في الأقداح

دسّ الكهرباء في الأحجار

فلن يعثروا ضدّك

على دليل

– لا تخرج في منتصف ليالي الجليد

إذ المقاهي وحدها تجوس الشوارع

والعسس مغلقو الأبواب

ولا تبع حذاءك القديم

اتركه حتّى تعود من سفرك

واسكنْ فيه

– يأتي عليكم زمن

يشتدّ فيه سقام المجرة

تنهياً في الخفاء

– لا تستأنس بنهر

إلا إذا كان ألوفا

لا يتنكر قط

لغرقاه

– لا تُسافر أبداً

إذا أضربَ ربابنة البرق

وسرّعت الأرض دورانها

لتدوِّخ النمل

وتَم استنساخ الريح

فهذه كلّها

من علائم النحس

– لا تبع القناني الفارغة

إذا كان ينبعث منها

الشخير

واتّبع نصيحة أبي حيّان

فلا تنم إلا وقربَ رأسك حجر

أو حجران

وأيّك أن تعلقَ أجراساً

في عنق

غيمة

– إذا اقتربتُ منك نملة

ورأيتَ في عينيها ضُفرة

وسمعتَ صرير نوابضها

فاعلم أنها لا محالة

هالكة

وإذا رأيتَ الدموع التي تنهادر على

الأعشاب

قد سارعتْ إلى دخول

غيرانها

فاعلم أنها توجّستُ من خطاك

إيّاك ومشية العسكر

– لا تترك قط أنفاسك الاحتياطية

في مُتناول الآخرين

لا تقض الليل أبداً

في غرفة

صلعاء

ولا تدخل ماخوراً

إلا من نافذة

– إذا اندستَ السجائر في شقّ

حائط

لا تشقّ عليها

لا تجعلها تخرج من مخبئها

مرغمة

امض لتتجوّل بعض الوقت

وإذا مررتَ جنب جدول لعب

فحاذر أن تطأه بقدمك

اعلم أنه تسلّل من سجن للشفاه

واسأل عن بيت المهندس الذي

اكتشف آبار نفط

في جمجمته

إنه عمك

الذي أنجبته لي امرأة

من الماضي السحيق

تعرّفتُ إليها وهي بعدُ

محمّلة بموج الشمال

في سنة زحفت فيها الكهوف

على المدن

و صارت، رحمها الله، في آخر

أيامها

تَسوِّخُ شيئاً قشينا، في الثلج

المتهاطل من ذاكرتها

إلى أن اختفت

كلية

– إذا كنتَ في سفر

ووجدتَ نفسك على مشارف

غابة

وأظهرتَ لك نبتة قُرّاص

لسانها

فاعلم أنّ المتلثّات قاطعة الطريق

تكنم للعابرين خلف

الأشجار

تأهب

أخرج قوسك

اختر الأصلب من

سهامك

وإذا خلّصتَ الناس من ذلك الخطر

ربحتَ بطاقة سفر إلى جزيرة

جميلة وشيقة

تجدها

في استقبالك إن شاء

الله

عارية

العيش في كنف الأسرة

مبارك وساط

كل شاعر شهد الأعمال الوحشية غير المسبوقة في منطقتنا، ستكون قصيدته رداً على محاولات العدالة الزائفة. أتذكر قول الملحن الهنغاري بارتوك العام 1941 عندما كانت الحرب العالمية الثانية في ذروتها: «لقد فقدت الثقة في الناس، في البلدان، في كل شيء». الآن، وبعد ستين عاماً على قوله هذا، ما يزال اللامنطق منطقاً، والنصر يتحول دائماً إلى خسارة. بلادنا ضحية أعمال مريعة، سجون، قتل وحرق. هل أستطيع أنا كهندي يعيش بعيداً عن أودية كشمير أن أفكر بنضوج التفاح بينما يُقتل أربعون شخصاً من دون سبب وفي مكان واحد؟ وهل أستطيع أنا ابن العالم المتحضر نسيان المبشر الذي أحرق وولديه فقط لأنهم من غير مُعتقَد؟ ما أزال أتحدّس صراخهم وخوفهم في تلك الليلة الباردة من كانون الأول.

«الشعر الشاهد» هو النص الذي يكتبه الشاعر الذي شهد الأحداث ودونها وهو يتوق إلى الحقيقة بطريقته الخاصة وببراءته. منذ وقت مضى قرأتُ للشاعر النيبالي دافكوتا قصيدة ما زالت ترن في أذني: «أوه الله اجعلني خروفاً)/ لا تدعني أقفز إلى الخواء كالحكمة،/ أو بخيال تقليدي/ لا تدعني أبتكر سحراً مشوهاً من تنوع الألوان... من الحقيقة اللاسحرية/ لا تجعلني البراهمين^(١) المقيم في المياه القذرة/ لأغسل أخطاء الآخرين/ لا تدعني أتشكل ثانية لأستعرض العالم/ لا تتركني أرقع الأشياء الرثة القديمة/ دعني أنير/ الحياة ببساطة وجمال أو اللاجمال لنور الطبيعة./ عندما أموت.../ دعني أرتفع أكثر من الحكمة».

ربما الأدب أو الفن أو الكلمة التي رأها هذا الشاعر النيبالي وشعراء آخرون من هذه المنطقة، لمن قرأت لهم كتجربة منتقلة وغير مُستقرّة، هي رؤية الكاتب والقارئ معا التي تحمل الكثير من التحدي لعالمنا. سطور أخرى لشاعر نيبالي آخر هو ريمال حيث يعتمد على البساطة العارية. كثيرون سيجدون أن هذا الشعر قد كتب في حالات مُتطرّفة تعتمد على مواقف آمنة لأماكن محدّدة: «قلها، لا تخف،/ في وجه الظلم/ الذي يمنعا من رفع رؤوسنا عالياً،/ في وجه الشعر الذي لا يسمح لنا بالكلام،/ في وجه الشعر الذي لا يسمح لنا بالعيش،/ في وجه الشعر الذي لا يسمح لنا بمعرفة أي شيء». هذا شعر عميق وعار، شعر يرصد شارات الأمل المُجرّبة من قبل شعراء أوروبا الشرقية وأميركا اللاتينية. فالأعمال التي حدثت وما زالت تحدث تُعتبر اليوم عادية، فليس عليك إلا أن تفتح جريدة الصباح لتجد الأدلة على هذه الفظاعة، وهكذا يصبح من السهل تذكرها، وهذا النسيان يصبح دفاعنا ضدّ التذكّر. خذ مثلاً قصيدة «تكسير أجنحة» للمحمود: «أبكي كما تبكي الطيور، مُرتفعاً كأعلام سوداء وهي تبكي بصوت عال/ لماذا ما تزال أصوات البكاء اليوم ترتفع حتى الآن/ سلاحف بركة

باستامي العكرة.../ حيث الحياة تتبدّى وذاك الذي يأمل بحياة طويلة وسهلة/ مُعتاد على أن يُمسك بالطعام المقذوف بعيداً/ اللحم القُرْمزي الشبيه باللبّ، كالطمع سيُرشرش،/ ويقع كل يوم هزيراً على الخطأ،/ الزمجرة العميقة للبلدة،/ واسمي الذي يُحاصر جسدي،/ ويتدحرج مثل الكريكيت في القرية».

وفي قصيدة أخرى يقول، وهو يُفكّر بفان غوغ: «الجرذان تركض بعيداً تاركة في دفتر ملاحظات الشاعر/ أذن الضئان المقطوعة/ وكشاعر أعمى تقريباً/ وأنا أتحدّس باحثاً عن كَيْس تبغي/ التقطت للتوّ أذن فان غوغ المقطوعة».

من حساسية تأتي هذه السطور، فهي حضّ ورجاء ضدّ اليأس.

يمكننا الاطلاع على الشعر المكتوب في بلاد السارك^(٢). القصائد ليست فقط رجاء للتعاطف، لكن دعوة إلى البطولة. نتكلّم على رؤيتنا وتطلعاتنا في القرن الجديد؛ الرؤية التي نجد فيها أنفسنا اليوم، لكنها في المقابل تعتمد فقط على ما تقدّمه مُجتمعاتنا وبلادنا. وربما نستطيع أن نستعيد التاريخ بصورة مُجتزأة من وقتنا الحالي كالشعراء المعاصرين في أماكن أخرى. هنا أذكر الشاعر الإنكليزي جايمس فينتون في كتابه «سطور للترجمة بأي لغة»، حيث يُقدّم التحليل نفسه، أي قصة الحرب أو الحياة في وحول المقبرة، وشعرنا أيضاً سيذهب فقط ليعكس سواد رؤيتنا. سؤال آخر يطرح نفسه. ما هي المثاليات التي يمكن أن يملكها الكاتب؟ فشعره يمكن أن يأخذ أشكالاً مختلفة يمكن أن يكون مُتقدّاً عاطفياً أو تهكمياً. أي يمكن أن يستخدم اللغة العادية أو لغة خاصة لا تفهم بسهولة. فالشاعر يريد أن يُسمع. يريد أن يعرفه العالم بالطريقة التي يحيا ويموت بها، وأن يكتب بالرؤية التي تؤمن أن الكوكب الذي نعيش عليه يجب أن يبقى مناسباً للعيش، كقول الشاعرة الباكستانية افتكار عريف: «كل الجيوش متشابهة، كل السيوف متشابهة/ الضوء يُسحق بحوافر الخيول./ ودائماً الشيء نفسه/ وكل وقت هو أثر... العالم في صمته المُطبق/ الصمت الذي يبتلع.../ رعب أجراس النصر وخوفها».

كم هي حقيقية هذه السطور بالنسبة إلى وقتنا الحالي. احتجاج هؤلاء الكتاب ضدّ العنف لن يُنسى بسهولة، نحتاج إلى أن نتذكّر كلما سمعنا كلماتهم، وأن ندرك أن الشعر «هو دائماً أكثر مما تقوله الكلمات». الشاعر الهندي كيدرناث سينغ كتب في إحدى قصائده: «أنا في المكان حيث الأشياء لن تدوم طويلاً»، وأنا مثله أشعر بعدم الثقة بوجودي.

هل أنا في طريقي إلى الجنة أو إلى قلب الظلام؟!

هذا كله لا يعني شيئاً.

(١) البراهمين (في النظام الديني والاجتماعي والهندوسي): المثقف من أبناء الطبقة العليا.
(٢) بلاد السارك: الهند، باكستان، بنغلادش، سري لانكا، نيبال، جزر المالديف، أفغانستان، بوتان.

ثلاثة موتى 2/1

علي سفر

ثلاثة موتى...

يعبرون الصباح

إلى سرّة مشدودة

بين الله وقيعانه المُعتمّة

ولا يقطعها أحد...

الظلمة ملساء

كشهوة الأحلام

أو ما يراق في صبغة مسدّتها الشمس

على رخام مُعرقٍ

وتنتظرُ

في المقدّمة

خياطهم كي يُقلّم

صَبّار وحشتهم

بإبرة الندم...

وشاعرهم يمهّد الموتَ

بأظلاف قطيعه المتروك

على حافة الصحراء

المباغثة كسرب الألم...

والمرأة حين تلوحُ

للذين تركتهم خلفها...

كي تحظى ممن أحبّت

بنظرة أو لحظة

تعلمها الطريقة المثلى

لصناعة الاختفاء بلا أثر.

الخيّاط

ما ليس لي...

أثر الإبرة على حجر

يقراه الأطفال أحجية يؤجّلون حلّها...

ولي أني أخفي الأسئلة عن مبعث الخيط في روح

القماش فتولد حكايات الجسد من امتطاء الألوان

بين حانيات على قلوبهن وبين رافعات قاماتهن

إلى كون تأثّه فأمسين يرشدن العيون إلى أسرار

الدائرة...

أنا من يمدّ الأرض بصفاتها العارية...

وأقسم أعضاء الحواء على مسالك رهيبة لا

تحرسها الصخور، ولا تصمد أمام ريح...

فيبلغ كل واحد قمة العالم بما ارتدى وبما بذلته يداي

أنا من تختصره يداي

لأصنع طريقاً بين صدر أبيض وأقدامٍ معرّة

كالأحلام على حدود النعاس...

قد يفاجئني الألم وأنا أوزّع خيوط الحكاية على

حدود ما يمتدّ جسداً...

فأدرك أنني أصنع كفنًا...

ولا أعرف إن كان ما أصنعه يكفي حكايتي أو يقصر

أو يزيد...

ربّما أستطيع قياس المسافة بين العقل والقلب

ولكنني أعجز عن معرفة ما يكفي من مسافةٍ

لإغلاق حصّتي من الموت!

أنا الخيّاط في أرض غير مفتوحة

أغرّز التفاصيل في كُشتبان أعينكم

ولا أقوى على المشي في دربٍ معتمّة

خشية أن تستملكني الظلمة

فأمسي خياط العنّمة المؤبّدة.

كلمة

جاد الحاج

وماذا
لو أنه
هذه
المرّة يهذي؟
كيف له ألا
يفعل وهو
ممعن في
تهميش
الهامش الذي
أصبح صفحة
عمره الموعّل
في الاغتراب
والغربة على
السواء؟ شوقي
مسلماني في
هذه المجموعة
(لكلّ مسافة
سكان أصليون)
أنقّاض
تتملّمل،
تنتفض،
تشهب،
وحين تصفو
في لحظات
مفاجئة فكأنّها
غرقت إلى قعر
المحيطات
وبدأت ترسل
فقاقيع ملوّنة
لتأكلها أسماك
المخيلة التي
لا تشبع.
قرّر شوقي
مسلماني أن
يستسلم إلى
هلوسته، آمن
بها وسلّمها
مفاتيح الفقه
واضبارات
الذاكرة، وفي
بسالة المنتحر
سعيداً ارتأى
في اللحظة
الأخيرة أن
يدعونا إلى
مائدة الخراب.

الانزياح إلى ما هو أبعد، كي يتمكّن الرائي في الشيء من رؤية محايدة على الأقل؛ أقلّ القتل وعصبية الأعمى، أقلّ الجنون الذي يخنق الشاعر بلحم يتقاتل، ولا يسهر عضو على عضو بالسهر والحمّى، كأن للشاعر هذه الريشة السحرية التي تُعيد ترتيب الكون بفوضى الاحتجاج ورؤى الناظر في الغيب، يقرأ في كف الرمل هذه الصورة التي يرى فيها أخاً يقتل أخاه منذ أوّل البشرية، ولا يسلم الأحّد الفرد من القتل أو أن يقع في أسر دوّامته، يقول الشاعر: «لحمٌ يمزق لحماً/ حجرٌ يطارد حجراً/ تعومُ أمانا/ بين فكي القرش؟».

إذاً هو الخطأ المرتكب قبلاً والآن ولاحقاً، في بنية وجودية تقارب البنية الشعرية، إشارة وإفصاحاً، لا تلميحاً فحسب، فكل الجهات تشبه جهات أخرى يقيمها الإنسان، خرائب لوجود يحطّمه بيديه كطفل لا يصاحب دمىة إلا ليحطّمها، مقيماً الخرائب للراغب في مزيد منها، وكاشفاً عن مدن من ذهب أقامتها حضارات الأزتك والأنكا والمايا فأثارت جشع المستعمر الإسباني، في أعلى السفح الذي يشبه كثيراً سفحاً وصفه محمود درويش في «لماذا تركت الحصان وحيداً»: سفحاً أتاح للمسافة أن تسكنه، وأن تحيي فيه سكانها الأصليين الذين كما «حشائش نيسان التي قُضمت قلعة نابليون على التلّ»، يقول مسلماني: «الخطأ يتأكد يومياً/ كل جهة/ هي جهة خرائب».

هذه الجهات تتقابل وتتضاد، بعضها ينفي بعضها، لأن للضدّ حكاية أخرى في وجه قاتله أو مقتوله، وكلاهما في القتل سواء، لأن واحداً منهما كان الضدّ الذي يقتل لمجرد القتل، أما الثاني فكانت الصدفة قاتله، أو هي منطقية حالة القتل المستمرة منذ الأزل، والباقية حتى الأبد، ضدّان هما الواحد الإنساني في طقوس الجدلية التي تربط بين الحياة الموت في وجوده، وهذا الضدّ يشبه ضده في أسبابه الخاصة، في الاستعارة النكرة لضعف لا يقبل أل التعريف، بل ألف ألف سبب لقتل واحد في النهاية؛ نهاية الحكاية التي يسردها مسلماني في مجموعته هذه: «ضدّ يقتلك لأنك ضده/ ضدّ

يقتلك لأنك على يساره/ ضدّ يقتلك لأنك عليه لم يستطع أن يعضّك/ ضدّ يقتلك لأنك ملته طلبت/ ضدّ يقتلك لأنك شجرة». وبين الحكايات ذلك التسلسل السردى الذي يحكي، ليتخذ الشاعر موقفه الراوي للأحداث، في مشهدية بانورامية تحكي تراجيدية هذا الوجود منذ الخطأ الأول في حالة إعجاب جنوني بقتل الشاعر في اللغة التي تفرض عليه ثوباً آخر هو ثوب الرواية، ربما لثواب الرواية في أسباب الخلق وتفسير الخطأ، بما يعنيه ذلك من غواية فلسفية أصلاً، وإغراء بدور الشاعر الفيلسوف والمفكر، وإن حاول لغة تشير إلى التجريد لكنها تبقى على المنطق نصاً وروحاً، أو أحال سبب كل الخطأ على أمر غريب غير غواية الأنثى، وإنما غواية القتل، مقترباً بمحتوى المجموعة من البوح التلقائي لنفس حائقة على التاريخ الحافل بالأخطاء: «آدم وحواء/ لا يزال الفضل قائماً منطقاً، تجريداً/ من مدن الطين إلى عمّد الفولاذ».

يعرّج مسلماني على مسافة لسكان أصليين أقرب إلى كونه وعالمه لا مجازاً بل حقيقة، مسافة سكان أصليين هم الأهل، والأصدقاء، والأقرباء، ربما حدّ التوحد بذات الشاعر، ربما حدّ الإشارة باللون إلى الحزب والجماعة والطائفة التي تقتل الطائفة الأخرى ويبارز بطلها بطل الطائفة الأخرى، في معارك دامية على طول جبهات الخطأ الذي سرده الشاعر منذ نصف قفّاحة يشبه نصف قنبلة انتصفت فتفجّرت ذراتها وانقسمت نواتها فصار الانشطار الثاني الكبير بعد الانشطار الأول، وكانت غواية القتل بعد غواية الأنثى: «الداء ليس في الحرب/ إنها فرع/ الداء في حياة عاشت وماتت/ وكثيرون يصرون أن تظلّ محمولة على الأكتاف».

«لكل مسافة سكان أصليون» عنوان المجموعة الشعرية الأخيرة للشاعر اللبناني شوقي مسلماني (دار الفاوون)، بعد مجموعاته «أوراق العزلة» (1995)، «حيث الذئب» (2002)، و«من نزع وجه الورد» (2007). ولكل سكان أصليين مستعمر تتأصل في ذاكرته مجازز القتل الجماعية حتى تقتله، بينما يقف الشاهد الشهيد وحيداً باكياً لكنه ينتصر، بدمعه، وبذاكرة لا تنسى، ينتصر السكان الأصليون لأنهم ببساطة «أصليون»، سكنوا الأرض كجذر شجرة، وللشاعر شجرة الكلام فلا ينسى. هذا الشاعر الذي يقع في «التقرير» منذ العنوان، ينحاز إلى الساكن الأصلي ليستحضر في واحد حكاية الكل، ويقرأ في كتاب تاريخ مفتوح منذ أوّل فتح أو غزو، أو فلنسمّه اكتشافاً للعوالم الجديدة، والشاعر يهزأ بنا في اكتشافه أن الاكتشاف لم يكن يوماً إلا تسمية ملتوية خوف الكشف عن إنجاز بشريّ دشّن عالماً جديداً بالقتل لهنوده الحمر الأصليين، وعالماً جديداً شبيهاً يشهد الواقعة نفسها في مسافة لها سكانها الأصليون الجدد. واللغة الشعرية تقع في عجز العبارة عند اتساع الرؤى، أو عند عجز خشبة القلب عن احتمال الريح، الألم، الموت، والقتل، عند وقع خبر الفاجعة الموت كما وقع الدويّ الصارخ في قلب عصفور، عندما يستحضر الشاعر ذاكرة القتل متسلحاً بالسوريالية التي تشكل الصور

بكل جنونها وعيبتها أحياناً وبكائها المضحك أحياناً أخرى، كما ترتبها لا كما تراها، بشهادة شاهد عيان يقول في نصّ: «أضيت سنوات الحرب العالمية الثانية كلّها أعمل طبيباً في الجيش البريطاني، يوماً لم أرَ مثل ما رأيته في 9 نيسان 1948، أوقفوا النساء والأطفال والشيوخ قرب جدران ودرزّوهم بالرصاص. قتلوا طفلَ أمّ شابة بطلقة في الرأس، أغمى على الأم وقتلت بطلقة في الرأس وهي مغمى عليها. حُبل بقرّوا بطنها بساطور. رجل كان يرتدي ملابس أمّه ولم يشفع منظره الذي أضحكهم. رشقوه بالرصاص، وأضرموا فيه النيران بحضور الصحافة».

يتوزّع همّ مسلماني على خطوط مستقيمة متوازية تلتقي في خفاء اللغة، لتصل إلى نتيجة مفادها الشعرية بامتياز، شعرية الصورة التي تقول بأن يكون للشعراء قلوب، وأن تحتل العصفير الكون بدلاً من الطائرات المقاتلة، بأن يكون هناك من يقول كفى للقتل، من يزرع البنفسج في جدران المدينة الفولاذية، ليتبرعم الأمل وتتفتح زهرة الشعر، يقول مسلماني: «يتربّ أن تكون قلوب/ أن تكون عصفير/ أن يكون من يقول: كفى/ أيها السادة/ لي فيكم بنفسج».

هي خطوط شوقي مسلماني المستقيمة في اللغة، والتي لا تنتظر نقطة ميل أو تحوّل في مسيرتها كي تقول في ثلاثة، هم الصديق الحاضر الغائب في النص الشعري، والأنا الذائبة في المشهد الشعري، والجماعة «هم»، متنقلين من موقع عداء إلى موقع صداقة، وبينهما وقوع الأنا في التردد ثم الكفر بما قالته الكتب وما بشر به أنبياء المذهب. ويرسم مسلماني مشهد المجزرة التي ارتكبها الإنسان الحالي بعبرية فذة، تقسم العالم عالمين؛ عالماً للمستعمرين المحتلين الفاتحين برعب قنابل نووية وأخرى ذكية وثالثة لا يكشف سترها غير الشاعر برؤاه الشفيفة حدّ النزف في علاقة تماثل بين قديمين متجدّدين دوماً «بخارى - هيروشيما وجنكيزخان - ترومان»، وتعيد صياغة صورة لاشعرية بامتياز، لكنها أقرب إلى منطق الشعرية في استحالة السكوت عن الخلل في أكنوبة التسلسلية في القتل لا في سواه لدى بشرية معاصرة كشفت منذ زمن عن وجهها القبيح، والشاعر «أول من رأى».

هي حالة دفع النزف الوجداني الإنساني في أوردّة اللغة التي تشبه الشعر كثيراً تكتب نصّ مسلماني ولا تقع فيه كثيراً، أو هي ردّة المعتقد عن عقيدته في الانحياز ليبدأ



السكان الأصليون لمسافات شوقي مسلماني

سامح كعوش

18 يناير عبد الله فهد

أشرف الخريبي

الشعرية، وتنبئ في اتساعها وعمقها كي تبدأ الرؤية حلمًا يتوارى قبل النشيج، وبعد كل العلامات، ففي منتصف السكون سوف تجد العلامة! هنا أو هناك صورة شعرية عميقة إلى حد الذبول، ومستوى من الإزاحة، يُغلق النص أحياناً إلى قواعد أخرى هائلة في المكونات، ورغم ذلك بديعة حين تنبجس الدهشة وتقدم الفعل الشعري من موقفنا من العالم وموقف اللغة منّا، رغبة على نحو كبير في إدهاشنا كأحد طموحات النص، ليس بسبب الخطاب الأدبي فحسب، وإنما الخطاب الشعري أيضاً، والذي ينقل المعنى ويعتني به ويستطيع التغلب على الأبعاد الزمكانية في سهولة بالألوان والظلال ورائحة الكتابة حين تجسد المشهد

الشعري: «أذيب قطع السكر في دمي، لعلّي أعيد التوازن إلى الأرض التي أمشي عليها الآن». هذه البنية تجعل من اللغة عالماً وموقعاً تستهدف منه كشف النص وتوليد لغة أكثر عمقاً في ثرائها والحفاظ على بساطتها وانزياحها مغامرة ومفارقة للمعنى المتوقع أحياناً، أو أن وجودها يكون في بنيتها العادية أحياناً أخرى. قصائد هذا الديوان تبدو لوحات غارقة في الوجد والتأمل، تصنع أسئلة الكتابة من جديد، تضع البراءة الناصعة في مواجهة وحشية الموت والفقد وسؤال الهوية بكل مكوناتها التي أغنت المكون الشعري فحملته طاقته، وانفجار لغته أحياناً: «أنا أكثر الأشياء قرباً من الموت، كل صباح نطفو معاً على ضفة المقاعد/ المغموسة بالسهر/ نشرب قهوتنا بشهوة باردة، ننزوي خلف صفحات الجريدة». شعور كلي تؤكد النص وتصر عليه في أكثر من مكان، فلا يظل الواقع مجرد مثير للمشاعر، بينما يكون من الضروري تقديم تفصيلاته ودلالاته المباشرة، بهذا الأداء الشعري الذي يحمل طاقة اللغة في الدخول إلى النص.

من شجن الموت إلى خشوع النص في ديوان «18 يناير» (دار الفاوون) للشاعر السعودي الشاب عبد الله فهد، من فكرة الواحد إلى التعدد والانقسام والتوازي، عن الأب والأم والصديق - الآخر الذي يمثل قيمنا اليومية والحياتية، الأقرب إلى هذا الهاجس المخيف، يتوجه الخطاب الشعري بشجن الذات وسؤالها الممكن في محاولة الفهم والتفسير، لتأسيس إجابة ممكنة عن بعض الأسئلة.

تتعامل هذه النصوص مع قضاياها الفكرية والفلسفية بهذه المسافات الشاسعة في التأمل وقول الشعر بشعرية متألفة، تحمل هذا الوجد نفسه الذي تطرحه قضاياها الثابتة، في محاولة لخلخلة هذا الثابت والسؤال عنه، أو تقديم إجابة عن سؤال لم يُطرح

من قبل، بعدرية هامسة تجتاح الفكرة والأداء الشعري، بحثاً عن الدفء والحرية والنور، الذي يتكشف رغم ذلك، غير أنه في عزلة متعبة: «ليل كثيف/ ريح تعوي/ سماء حزينة كموس/ صمت يُزيح أستار الروح/ وذاكرة فاتها أن تنسى».

هذه النصوص التي تمنح مغامرة ممكنة، تمنح أيضاً رسداً هائلاً للفكرة بهذا التعدد نفسه الذي يشحن أجواءها الغارقة في الرصد. يحاول فهد النفاذ إلى الحقيقة الأليمة، إلى ذلك الهاجس في الموت المحقق الماضي والقادم، محملاً على لغة بارعة في التوصيف، تتخذ من الإيحاء ومضاً رهيفاً، ومن الكناية منطقاً، ومن الاستعارة بنية وصفية دالة لصورة متنامية متطورة حديثة، تزيج ببساطة تلك الدلالة السابقة لها كي تضعها في موقع جديد. لا مفر من المواجهة الفاعلة التي تبدو في النصوص كأنها رصد للتجربة وسؤال أليم دوماً عن الموت والوطن - الأرض - الجذور: «لا تستغربوا/ إن سقطت ميتاً وأعرضت الأرض عن عناقي».

من هذا الشجن نفسه تتخلق الجملة

مسعاد. لغة واضحة سيالة قليلة التنوعات، تستدرج الصورة إلى كمائناتها، والفكرة إلى فخاخها. تحتد أحياناً، إنما بجرعة شعرية واضحة، وأحياناً كثيرة تنوس بما يكفي لإضاءة الصورة أو الحالة الشعورية التي يرغب الشاعر في سبرها.

بسبب الحضور الحميمي لأسماء أصدقاء شعراء وكتاب أهداهم قصائده محمد مسعاد، تكاد تخال هذا الديوان ألبوماً شعرياً لتوثيق حيوات - صداقات عديدة تنمو على أطراف حياة الشاعر. هكذا تتداخل المرأة في الوجه، والذات في الآخر، فنقرأ قصائد نضرة يؤذيها أحياناً بعض السهولة المفرطة، وأحياناً كثيرة تغتذي من هذه السهولة بالذات، فتكتسب جاذبية إضافية. من قصيدة بعنوان «الشاعر»، وهي مهداة إلى الشاعر حسن نجمي، يقول مسعاد: «أرخت/ بظلالها/ الحياة/ ورمت به/ ضيفاً على خاطر الحال/ فهو ليس ملاكاً ولا شيطانا/ إنه سيد حياته الصغيرة/ وملكااته الأربع/ يللمم هشاشة الوقت/ ويفتح في الأوزون/ ثقباً جديداً/ تلا بتسامة / والكلام».

مضردة «زغب» التي تتصدر العنوان، تبدو أمينة لحالتي الدفء والطفولة اللتين تُغلضان الكثير من قصائد الديوان، ممتزجتين في مواضع عدة بالشهوة أو الشهوات أو حتى «الشهوات بالتقسيم المريح» (عنوان قصيدة في الديوان). وإذا كانت عبارة «المياه الراكدة»، لا توحى بغير الجمود والثبات، فإن الزغب الذي سبقها، مبتدأ، كليل بتحريكها وصناعة دوائرها على مثال ما يصنع الحجر دوائر الماء. جدير بالذكر أن محمد مسعاد من مواليد العام 1967 في الدار البيضاء بالمغرب، يعيش في ألمانيا منذ العام 1998، وهو المحرر الثقافي لموقع «اللكترون». وهذا الديوان هو الأول له.

قريباً لدى "دار الفاوون"

لم تأت الطيور كما وعدتك

فواز قادري

على قرون الرغبة يدور الشعر في ديوان الشاعر المغربي محمد مسعاد الجديد «زغب المياه الراكدة» الصادر حديثاً لدى «دار الفاوون». يقول مسعاد كلامه حول امتداد الجسد، ودوران الأرض ومياه اللغة، يستنتج أن طاقة الرغبة هي المحرك الوحيد لدينامو هذا العالم.

يخلق مسعاد في ديوانه هذا مطراً يهطل إلى ما لانهاية العبارة، أجساداً تتململ بارتعاشاتها كما يتبلل الفم بالكلام. داخل القصيدة يستريح عالم «من ثقل الإسمت»، يسترخي الوقت في بانوي المتعة، وتتصاعد اللغة نحو ذروتها ونيرفاناها.

قصائد تشبه السكر هي التي يقتربها الشاعر، الذي لا يرى بين المحيط والمحيط سوى «زغب المياه الراكدة»،

أي لا يرى بين النشوة والنشوة سوى وقت مستقطع من عمر الرغبة المديد واللجوج. فالبعد الروحي لا يحضر في القصيدة إلا بعدما يتصاعد الجسد علواً وصولاً إلى اللامادة، بعدما يذوب الزمن في بُعد آخر هلامي.

اللغة، على هذا، النحو هي هبة علوية تُمنح للشاعر «كلما لملمني الجسد/ أرى الله يرميني بمحبة اللغة»، وهي لغة لها رائحة، لكنها رائحة تذهب بالمحسوس نحو نهايته أو حتفه «العطر يذهب بالجسد نحو التلاشي». وتبقى الشهوة معبودة وحيدة، ترفع لها نذور الليمون، وترجى المرأة كي لا تبخل بها «امنحيني ليمونة الشهوة»، لأنها وحدها القادرة على تحويل الوقت إلى «وقت شهّي». لكن الشاعر لا ينفك يخوض في المياه: مياه الحزن ومياه اللذة ومياه التلاشي، متبعاً خيطاً ضئيلاً من لغته «مهلاً أيها العابر في الماء». وإزاء تلازم اللذة والحزن، يدور التاريخ كله في الخارج: «التاريخ ينفث الرجال/ كما ينفث كاسترو كوبا».

وفي النهاية، يُطمئن الشاعر إلى استمرار دوران التاريخ واللذة والحزن: «لن ينتهي الجسد ما دامت الأرض فينا على قرون الرغبة تدور». لغة تشف ببساطتها لغة محمد

زغب
مياه
محمد
مسعاد

سهى شامية

بالكلب فريدي الذي سقط ضحية لحادثة الإمام عبدالله بشكل مبالغ فيه، لا سيما أن الـ«إف بي آي» بعدما نعى رسمياً هذا الكلب، وفتح سجلاً لتقديم التعازي به، قرّر إقامة نصب تذكاري له. لكن الأكيد أن أفعالاً كذلك التي قام بها حسن تهدم بطلقة جنون واحدة (أو سمّها ما شئت) ما تحاول مؤسسات عربية بنائه خلال سنوات طويلة. والأكيد أيضاً أن ثمة تسرعاً حدث في قضية الإمام عبدالله و«مبالغة في القتل» كما جاء في التقرير الشرعي قد يكون دافعه الخوف كما أعلن ابنه «لقد كانوا يخافونه فقتلوه».

يد الخوف التي أطلقت 18 طلقة على رجل مسنّ أليست هي نفسها التي قتلت 12 شاباً في مقتبل العمر؟ أليست هي نفسها التي وقّعت قرار حرب من دون أن تأخذ في الحسبان ما سيلي تلك الحرب؟

×××

«أعرف كيف أعدّ التوركي (ديك الحبش)، وسائر أطباق عيد الشكر مثل البطاطا الحلوة والفاصولياء الخضراء، لكنني لم أسمع من قبل بالكرانبوري سوس (صلصة التوت البرّي)» تقول السيّدّة ذات الأصول الفلسطينية لجارتها الأميركية في أحد الأسواق، فتردّ عليها الأخيرة: «لا تقلقي أنا أحضّرها لك الليلة». السيّدتان اللتان تعملان معاً في أحد البُنوك تعدّان لمائدة مشتركة في مناسبة مزدوجة هي عيد الأضحى وعيد الشكر، فتجاوران الحبش والملوخية، البامبكين باي (حلوى اليقطين) والقطايف. وإذا سألتهما عن القتل والضحايا ومن يعلنون الحرب ويشنّونها ثم من يتحمّلون تبعاتها وآلامها، تجيبان: «الليلة هوليدي ولاداعي لذكر كل هذه المآسي».

ديترويت حيث يعيش فقراء سود «كان الإمام يوزّع عليهم الطعام كل يوم أحد» كما يزعم ابنه الذي ينفي أن يكون أبوه هو من بادر إلى إطلاق النار على عناصر الـ«إف بي آي»، مضيفاً أنه فقط أراد إبعاد الكلب الذي هاجمه قبل أن يصاب بـ18 طلقة ويُردي قتيلاً. بينما تقول الرواية الأخرى للأحداث أنه بادر إلى إطلاق النار على القوات التي داهمت منزله حيث يجتمع مع مريديه من المسلمين المتطرّفين ما دفع بالعناصر إلى الدفاع عن أنفسهم. أما نضال حسن فهو من أصول فلسطينية أردنية، لم يكن يعيش في الأحياء الفقيرة بل كان يستفيد من معاشه الضخم كضابط في الجيش الأميركي ويتمتع بمستوى اجتماعي جيد، كما وأنه كان مسؤولاً عن الصحة النفسية للجنود المشاركين في الحرب! بكلام أكثر تبسيطاً، عبدالله أو توماس هو أميركي من تلك الفئة المهمّشة والمستعبدة تاريخياً، أما حسن فهو عربي سليل المهاجرين الآتين في موجة الهجرة الرابعة إلى الولايات المتحدة. ثمة ضحية سوداء وقاتل أبيض، سجين غني وميت فقير، لكن الهوية المأزومة واحدة.

قد يقول قائل إن عبدالله هو الضحية الثالثة عشرة لحسن الذي ساهم بجريمته الغربية في زيادة الطين بلة وتشويه صورة العرب والمسلمين لدى الحكومة والشعب الأميركيين. وقد يقول آخرون إن الإعلام الأميركي حمل قضية يأس شخصية ورفض للالتحاق بالخدمة في العراق أكثر مما تحتّم، إذ لا يجوز وصم فئة من المجتمع الأميركي بتهم الإرهاب بسبب أفعال فردية، مضيفين أن آلاف الجرائم تقع ولا يتمّ تسليط الضوء عليها إلا في حالة كان القاتل عربياً أو مسلماً، كما يرى هؤلاء أن الإعلام اهتمّ

تزامناً عيد الأضحى والشكر هذه السنة لم يمنع مسلمي الولايات المتحدة في ولاية ميشيغان من القلق.

فعلى الرغم من أن عائلات عربية ومسلمة كثيرة تقيم مأدبة عيد الشكر كغيرها من العائلات الأميركية كل عام، إلا أن أجواء مقتل الإمام لقمان عبدالله، إمام «مسجد الحق» للأفارقة الأميركيين المسلمين المقيمين في أحد أحياء ديترويت على يد عناصر من مكتب التحقيق الفيدرالي خيمت على الأجواء، وإن كانت الجالية العربية غير معنية مباشرة بالموضوع لتدخل أكثر من عنصر في هذه القضية الشائكة.

مقتل لقمان عبدالله (واسمه الحقيقي كريستوفر توماس) يأتي بعد وقت غير طويل من مقتل 12 جندياً أميركياً وجرح 42 آخرين في قاعدة «فورت هود» العسكرية في تكساس على يد معالجه النفسي الضابط الأردني الأصل نضال مالك حسن. مقتل عبدالله لم يتم تناوله على نحو واسع في الإعلام الأميركي وإن كان قد أثار غضباً شديداً اضطرّ وزير العدل إريك هولدر إلى زيارة ديترويت لطمأنة مسلميها والإعلان عن فتح تحقيق عاجل لتهديد النفوس، في حين ضجّت الميديا بأخبار هجوم حسن إلى درجة تشبيهه بـ11 أيلول جديد.

حادثنا قتل تحملان دلالات مختلفة إذا، لكنّ كليهما تشيران إلى الالتباس الحاصل اليوم حول الهوية المسلمة في أميركا. الضحية في الحادثة الأولى والقاتل في الحادثة الثانية لا يجمع بينهما تقريباً أي شيء سوى اسميهما العربيّين اللذين يشيران إلى كونهما مسلمين. فعبدالله لم يولد في الشرق الأوسط وقد يكون لم يزره أبداً أيضاً، بل إنه قد نشأ في أحياء

الضحية الثالثة عشرة لإيهاب حسن

زينب عسّاف

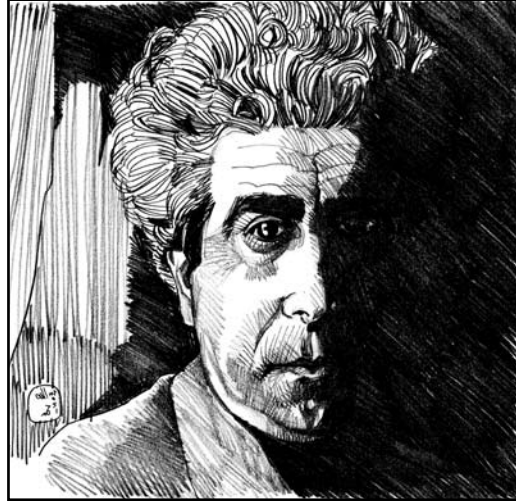
في المكتبات

سلسلة الفاوون الشعرية

للمراسلة:

zeinab@alghaoun.com





جهة الصمت الأكثر ضجيجاً

يكتبها
شوقي عبد الأمير

في قارب فوق النار



من كونوش كادرو، أول الشعراء،
أعرف أنني في الكتابة
أتسلق قارباً غائراً كالفيل،
أو أبحث مع بقرة عقيم،
عن عجلها الذي لا وجود له.

من بابل،
أعرف أن الغربية ليست نضياً
عن أرض، عن شعب، عن لغة
إنما هي تيه في الجسد والأزمة.

من شبعاد،
أعرف أن الرجل والقيثارة هما
أثاث أنوثة سواء
في السرير
أو في القبر.

من كتاب الموتى الفرعوني،
أعرف أن الروح عندما يرحل
يظل يتلفت وراءه
كمن يترك بيتاً سكنه منذ زمان
ويعرف أنه لن يعود إليه.

من بوذا،
أعرف أن الأرواح ليست امتيازاً
للكائنات الحية فقط
وأن علينا البحث عنها في كل ما نرى
والعثور عليها خارج الأحياء نبوءة.

من قدامى الإغريق،
أعرف أن الحركة وهم
وأن الكون نسخة طبق أصل،
أما الأصل،
فلا مكان له بين الحواس.

من اللغة العربية،
أعرف أنها عُبِدَتْ مرّتين
وأنها كانت ولَمّا تزل أكبر الأوثان
التي تحيا بين ظهرانينا.

من محمد بن عبد الله،
أعرف أن الأرقام تتَرَصَّدنا
وأن علينا الاحتراس منها وعدم استفزازها؛
«لا تكرهوا الأرقام، فتكرهكم».

من الحلاج،
أعرف أن الله قد يحلُّ في
لا العكس.

من جلال الدين الرومي،
أعرف أن المنى
الذي يقذفه الرجل في رحم المرأة
عندما يصير دماً
يُضْرَبُ خيمته في العراء.

من حكيم هندي،
أعرف أن الجسد أنبوبة اختبار
يُجَدِّدها الروح في كل مرة
تفشل فيها التجربة
وأن الأرواح ملوثة
لكل لون سحنة وأخلاق وطباع
يمكن رؤيتها بالعين.

من آخر أنبياء الهندو الحمر، تاهيرا ساوجي
أعرف أن الإبادة الحقيقية لهم
لم تكن في تصفيتهم الجسدية
بل في تشويه مقدساتهم
كالدخان والشواهد والغناء والرقص.

من فلاح في مسقط رأسي،
أعرف أن النحلة التي تجنى أعناقها
قبل الأوان،
تغضب وتשב

فلا تُثمر في العام التالي
وقد يطول غضبها سنوات

من غيوفيك،
أعرف أنه أمام هبوب العواصف
يمكن الاحتماء بمزهرية من فخار...
وهو يرقد الآن بعدما أحرقت جثته،
حسب وصيته،
في مزهرية من فخار.

من أغنية يمنية،
أعرف أن أصعب ما في الألم
ليس حملُه
بل قوله.

من رامبو،
أعرف طريقاً مفتوحة لإدراك المجهول
لا تمر عبر الشعوزات ولا النبوءات
بل من خلل زعزعة دائبة
للحواس.

من هايدجر،
أعرف أن هناك فرقاً بين الكائن والموجود
وأسأل نفسي دون هوادة

هل أنا كائن
أم موجود.

من الأنثروبولوجيا،
أعرف أننا أصبحنا كائنات ناطقة
عندما انتقلنا من الدواب على الأرض
إلى السير على قدمين.

من التاريخ الحديث،
أعرف أن التطور الكبير اليوم
هو تحوّل الإنسان من حيوان اجتماعي
إلى حيوان احتفائي.

من تيوفيل غوتبيه،
أعرف أن الصدفة ليست إلا الاسم
الذي يستعيره الله
عندما لا يريد أن يوقع
باسمه الصريح

من الآية،
أعرف أن الحياة أنثى
لأن الله ذكر.

من جوبيتر،
أعرف أن جمال المرأة
لا يُحني رُكبتَي الرجل وحسب
بل وقامة الإله.

من أحمر الشفاه
أعرف أن للون الأحمر
عرشاً يترع فوقه.

من سجاح،
أعرف أن في المرأة كتابها المقدس
تفتحه أو تغلقه
بمشيئتها.

من مريم العذراء،
أعرف لماذا ملأ الله أروقة الجنة
بالعذراوات.

من الحور والدُر المكنون والوُلدان...
أعرف أن نار جهنم
طهارة.

ومن طائري المشدود إلى عنقي
أعرف أنني أجدف في قارب
فوق النار.

أسرار الشياطين

صحافي و"ناقد" لبناني اشتهر من خلال خيانتة لشاعر عربي شهير مقابل مبلغ قدّمته له إحدى الجهات لتلطّيح سمعة هذا الشاعر، يُعدّ حالياً "كتاباً" مدفوع الأجر يمجّد سيرة أحد الشعراء الأثرياء من الذين اشتهروا بتقديم الرشاوى إلى كل من كتب عنهم

شاعرة قصيدة نثر شابة وموهوبة مصابة هذه الأيام بلوثة كتابة كلمات الأغاني الموزونة والمقفّاة



رداً على سعدي يوسف

لم يُسء أحدٌ إلى سعدي يوسف أكثر مما أساء هو إلى نفسه. كأنه يأبى أن يظل بعيداً عن المهاترات والسباب والأهاجي التي يفتعلها بين الحين والحين، فتراه يهجو شاعراً كبيراً تارةً، ثم يتراجع ويسبّ آخرين ويقول إنه لا يعينهم! ترى هل هذه هي طريقته للخروج من مأزقه الشعري الذي يعاني منه منذ أكثر من عشرين عاماً حيث تنهاوى قصائده إلى حضيض يشبه لغته العدائية في مواجهة الآخرين؟ الكلّ يعرف، وأولهم سعدي نفسه، أن مكانته الشعرية التي يتمتع بها اليوم هي ما تبقى من رصيده منذ سنوات الستينيات والسبعينيات، وهو منذ ذلك الحين ما يفتأ يتدحرج من أعلى القمّة التي أدركها، ولهذا يلجأ إلى الانفعال والسباب كنوع من جلد الذات أو إشارة الغبار الذي صار يحيط به بعدما أضحى الشعر لديه. ها هو من جديد، ودون سبب يستحق الذكر، يعود إلى مهاجمتي، وهي ليست المرة الأولى التي يتعرّض لي فيها، ففي كراس منشور في المغرب، وبمناسبة حصوله على جائزة «الأركانة» التي يمنحها بيت الشعر هناك، خلال مقابلة معه، أعاد الكرة والإساءة المجانية. ولم يكتف بذلك، بل حاول توسيع الدائرة فأرسل المقابلة إلى جريدة «القدس العربي» في لندن التي لم تَمْتثل، مشكورة، لاعتدائه المجاني فنشرت المقابلة دون الفقرة التي «يتعرّض لي» فيها. في الواقع لم أكن سابقاً أردّ على تهكماته وسبابه، وكنت أكتفي بالصمت والحزن عليه، لكن هذه المرة ولأن الأمر لا يتعلق فقط بي شخصياً إنما يتجاوز ذلك إلى مشروع اليونسكو الكبير «كتاب في جريدة»، فقد وجب إيضاح ما يأتي:

يقول سعدي يوسف حرفياً: «لقد بلغ الأمر مبلغه حتى وصل إلى «كتاب في جريدة» الذي يديره شخص اسمه شوقي عبد الأمير مرتبط بحكام العراق المحتل، فقد نشر أنطولوجيا للشعر العراقي المعاصر مستبعداً اسمي كي لا يغيظ المانحين». ها هو كعادته يتخبّط بين العدوانية والعشوائية، لأن الجميع يعلم أن «كتاب في جريدة» قد خصّص له عدداً خاصاً وصدر بالتنسيق معه في 5 مارس 2003، تحت عنوان «جنة المنسيات» وقد اختار كل شيء في هذا العدد بما في ذلك المقدمة التي كتبها له الشاعر إسكندر حبش وأرسلها لنا ونشرناها كما أراد.

وقد جرت العادة في «كتاب في جريدة»، أنه عندما يصدر عددٌ خاصٌ لشاعر واحد لا يدخل هذا الشاعر في عداد الشعراء الذين تضمّنهم الأنطولوجيا الخاصة ببلدهم، وهذا مفهوم لا يحتاج إلى شاعر كبير ليدركه. هكذا فعلنا مع الراحل محمود درويش، فلم يدخل اسمه في أنطولوجيا الشعر الفلسطيني، وكذلك الحال مع محمد الماغوط وأدونيس وأنسي الحاج وأحمد عبد المعطي حجازي وكثيرون لم تدخل أسماؤهم الأنطولوجيات التي صدرت عن بلدانهم. وعندما أصدرنا هذه الأنطولوجيات كان الراحلون منهم أحياء، ولم يعترضوا قط على هذا الأمر، بل إنهم كانوا يفضلون ويطلبون عدم ذكر أسماؤهم في الأنطولوجيات الجماعية لأن الأمر بديهي ومفهوم لأبسط الناس، وليس فيه لا «استبعاد» ولا تجاوز ولا علاقة لا لاحتلال أو لمانحين ولا إلى ما سوى ذلك من الترهّات.

لم يحصل قط منذ خمسة عشر عاماً على إصداراتنا أن اعترض علينا شاعر كبير بهذه الطريقة، لكن سعدي يوسف وحده يصّر على الإساءة المجانية والعدوانية للأسف، وفي كل مناسبة. لقد صار هذا ديدنه، فليعلم الجميع.

هذا ما يستحق الردّ من حديث سعدي يوسف، لأنه فيما يتعلّق بموقف سياسي وعلاقتي بالتحوّلات الكبرى التي تشهدها بلادي، فإن هذا الأمر ليس خافياً على أحد حيث شغلت مباشرة بعد سقوط صدام حسين منصب مستشار العراق لدى منظمة «اليونسكو» وتركت العمل قبل أربع سنوات، وقد كنت قبل ذلك مستشاراً لـ«اليونسكو» في لبنان. وهذا الأمر ليس مدعاة للمحاورة أو للنقاش في هذه المناسبة، خصوصاً مع شخص لا يتحدث إلا بلغة الإساءة والسباب وقد تعرّض لي في أكثر من مرة ولم أردّ عليه، ولهذا أكتفي الآن بالتوضيح الخاص بـ«كتاب في جريدة»، وأعتبر أنّ من حق القارئ العربي معرفة هذه الحقيقة، ولكي لا يحصل أي لبس أو إساءة فهم.

شوقي عبد الأمير



ثلاث دقائق هي المدة التي استغرقها حفل تأبين إدغار آلن بو قبل 160 عاماً. هذا الحيف بحق أحد أكبر أدباء

قصيدة بعنوان «بقايا الشفق» نقرأ: «أين أنت؟/ أيتها الأجنحة البيضاء المتألقة تحت أشعة الشمس/ كعرائس الشعر/ لقد طلبتك بين أنوار الصباح/ فلم أجذك/ وفتّشت عنك بين أهوال الظلام/ فما رأيتك/ فتّشت عنك في ابتسامة الأزهار/ وفي قطوب الأشواك/ وفي كل أرجاء الحياة/ ومظاهرها/ فما وجدتك».



15 قصيدة نثر لأبي القاسم الشابي كتبت بين عامي 1925 و1930، جمعها وقدم لها أخيراً الشاعر سوف عبيد. في



«رسوم أرتور رامبو» كتاب جديد صدر في باريس لجان جاك لوفرير، كاتب سيرة رامبو وناشر رسائله، جمع فيه

مرتضى الحلو يتناول مدينة السيّاب ومنطقة جيكور ونهر بويب، ويسلط الضوء على حياة السيّاب في غربته. يتضمّن الفيلم تسجيل شهادات حيّة لأشخاص رافقوا السيّاب أمثال إحسان وفيق السامرائي أو من الأدباء الذين كتبوا عن الشاعر أمثال طالب عبد العزيز وعلي الإمارة. مدّة الفيلم 30 دقيقة وهو من إعداد بهاء الكاظمي.



فيلم وثائقي بعنوان «هنا يرقد المطر، يجسد حياة الشاعر بدر شاكر السيّاب (1926 - 1964) من إخراج

جميع اللوحات التي رسمها رامبو. لكن المفاجأة الكبرى التي كشفها لوفرير في الكتاب هي أن هذه اللوحات المنسوبة إلى رامبو، ليست له. فقد شكّلت هذه اللوحات تجارة رابحة لدى شقيقة رامبو، إيزابيل، وزوجها، باتيم بريشون، حيث قاما بخداع من حولهما، عبر تأكيدهما أن الرسوم هي بريشة صاحب «المركب السكران».